SCRITTI

DI

STORIA LETTERARIA E POLITICA

VI

BENEDETTO CROCE

LA LETTERATURA DELLA NUOVA ITALIA

SAGGI CRITICI

VOLUME QUARTO

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1915

5

AVVERTENZA.

Dei quattro volumi di questi saggi, se il primo ha più degli altri disposizione e intonazione di libro storico, questo, che è l'ultimo, le ha meno: il che è accaduto non per mio arbitrio, ma come spontaneo effetto del passare che man mano io faceva dalla letteratura più remota alla più vicina, svolgentesi quasi a un tempo con l'opera del critico, e intorno alla quale era perciò maggiore il contrasto dei giudizî e dei sentimenti e più necessaria la polemica. Anche, e per la stessa causa, la trattazione in questo volume è alquanto più ineguale e frammentaria, che non sia nei precedenti.

Aprile 1914.

B. C.

LXII

GABRIELE D'ANNUNZIO.

I.

È fuori dubbio che il D'Annunzio occupa un gran posto nell'anima moderna e che lo occuperà di conseguenza nelle storie che si scriveranno della vita spirituale dei nostri tempi. Intorno a ciò mi parrebbe ozioso disputare, come non so rispondere senza impazienza alla domanda, che così spesso si ode risonare nelle conversazioni: « Credete che il D'Annunzio sia davvero artista? ». Credete? E come, di grazia, si farebbe a credere altrimenti? E che cosa è l'entusiasmo e il fanatismo di tanta gente per l'opera sua, e che cosa l'odio feroce di tant'altra, se non il segno che ha sempre accompagnato l'apparire e il manifestarsi degl' ingegni che si levano sul livello comune? e che cosa il lavorio di pensiero che ormai da un ventennio ferve intorno a quell'opera, se non il riconoscimento del suo valore? Alla critica spetta miglior ufficio che affermare o negare ciò che è evidente. Essa deve procurare di farsi mediatrice tra quelle tesi e sentimenti opposti, tra quell'amore e quell'odio, e collocare in giusta luce il suo autore e mostrare da qual punto bisogni guardarlo per giudicarlo rettamente. Se l'amore ha un fine intuito del vero, non è da pensare che l'odio non ne abbia anch'esso

uno, a volte assai fine, nello scoprire altri aspetti del vero, pei quali il primo è spesso cieco. E perciò è da savio adoperare e combinare le conclusioni delle ricerche che l'amore ispira, come di quelle che l'odio arma del suo acume.

Perchè mai, per esempio, lodatori e avversarî del D'Annunzio insistono (sebbene con diversa intonazione e traendone diverse conseguenze) nel dire che egli vive d'immagini, ch'è tutto suoni, colori, impressioni sensibili, che è restìo alla commozione passionale, che è privo di pensiero? Quale valore critico hanno codeste osservazioni? Certamente, sembrerebbe, per una parte, che non si possa fare maggior lode a un artista che col dichiararlo tutto fantasia, intatto e indisturbato da quelle preoccupazioni intellettive e riflessive, che sono cagione e indizio di fiacchezza estetica. E si guarda ammirato questo nostro contemporaneo, questo italiano di squisita cultura, che, per nulla mortificato dalla scienza e dalla riflessione, si nutre d'immagini, traduce tutto in figure e miti, quasi quello sia il suo mezzo vitale, il solo ambiente nel quale possa respirare e moversi. L'abbondanza, la veemenza della sua vena fa pensare a volte (com'è stato detto) a un poeta orientale, gettato nel mezzo del mondo moderno europeo. È restìo al commoversi, alieno dalla passionalità? Ma se l'émpito della sua fantasia ha fatto richiamare l'Oriente, la sua impassibilità e serenità (si dice ancora) non potrebbe rammentare il mondo ellenico, o anche quella olimpicità goethiana, quella calma, che è carattere di alta poesia? Arte passionale non è forse, sovente, arte turbata e balbettante dietro la passione, che la scuote e la rende, non già schietta e ricca, ma povera ed enfatica? In altri termini (e senza far torto all'arte della passione, quando è arte vera), è forse nell'asserita freddezza del D'Annunzio incapacità artistica ad esprimersi con pienezza; o non piuttosto l'atteggiamento di un originale spirito contemplatore, il cui fervore è tutto preso nell'attività stessa del contemplare, del contemplare intensamente, senza batter palpebra?

Da codeste considerazioni parrebbe che gli avversarî avessero torto per tutti i versi. E torto essi hanno, quando richiedono nel poeta un sapiente espositore di teorie e di programmi moralmente plausibili, o quando scambiano la freddezza, che sarà nel D'Annunzio considerato nella sua psicologia d'uomo, con la freddezza che non è nel D'Annunzio in quanto artista. Ma quella loro insistenza ha, implicitamente o esplicitamente, anche un altro significato, che conviene mettere in chiaro. E sarà facile, ove si paragoni il D'Annunzio con altri artisti, che, al pari di lui, s'innalzano alla serenità dell'arte; p. e. (per non uscire dall'Italia e dai tempi moderni), col Manzoni, col Leopardi, col Carducci. Tre artisti assai diversi di tendenze, di animo e di educazione: tanto che il primo ebbe a manifestare la sua ripugnanza pel secondo; e il terzo, almeno in un certo tempo, la sua ribellione così verso il primo come verso il secondo. Nondimeno essi tre hanno qualcosa di comune, che li distacca, tutti insieme, dal D'Annunzio. Tutti e tre hanno la loro visione particolare e la loro fede: neocattolica nel primo, pessimista nel secondo, classico-idealistica nel terzo: ciascuno di essi ha espresso una maniera di concepire la realtà e la vita, che risponde a una condizione storica e a un temperamento ben determinato. Se si analizza l'arte del D'Annunzio, vi si troveranno elementi « pagani » come in quella del Carducci; talora un'analisi pessimistica dell'amore e delle altre passioni, come quella del Leopardi (e dove è traccia, se non del Leopardi, certo dello Schopenhauer); vi si può trovare, perfino, qualcosa del senso storico del Manzoni, giacchè una *Francesca da Rimini*, per esempio, non si poteva concepire a quel modo se non dopo l'intensa coltivazione di senso storico, che si deve al romanticismo. Ma siffatte parziali somiglianze servono a mettere in più viva luce la differenza fondamentale. Pessimismo, storicismo, paganesimo non conservano nel D'Annunzio il significato che hanno nel Leopardi, nel Manzoni e nel Carducci;

senza dire che sono mescolati con altri elementi, che in quei poeti non si rinvengono. Si può essere leopardiano, manzoniano o carducciano nel modo di pensare la vita, e quei tre poeti sono stati, infatti, e sono per molti, « guide dell'anima »; ma non si potrebbe essere dannunziano se non nel significato di ammiratori dell'arte del D'Annunzio. Il D'Annunzio non riscalda gli animi (dicono gli avversarî): il D'Annunzio non sente, ma è un dilettante di sensazioni.

E con questa parola di « dilettante » gli avversarî ci porgono le chiavi per comprendere e gustare l'arte del D'Annunzio, meglio che non facciano talvolta i suoi lodatori, i quali ci sviano dalla sua personalità, travedono in essa quel che non c'è, le impongono obblighi che non può assumere, e vengono così a suscitare una reazione di sfavore, che dovrebbe rivolgersi non tanto contro il D'Annunzio quanto contro i suoi malcauti elogiatori e seguaci.

Dilettantismo non significa, in questo caso, dilettantismo nella forma artistica: quello scrivere a orecchio e per approssimazione, seguendo or uno or altro modello, mostrando qualche brio d'ingegno in mezzo a scorrettezze e a sciatterie. Nessuno, per questo rispetto, meno dilettante del D'Annunzio, il quale è artista assai studioso ed esperto nei segreti dell'arte. Il dilettantismo, di cui qui si parla, sta, invece, in quel che si dice « contenuto », nella disposizione verso la vita e la realtà: è un dilettantismo, non già estetico, ma psichico. — Chi comporrà un libro sugli artisti « dilettanti », che sono apparsi talora nella storia? Vi sono anime, o, meglio, fantasie, nelle quali tutte le forze, tutte le idee che costituiscono il patrimonio spirituale dell'umanità, le molle d'acciaio del suo gran corpo, hanno perso vigore, si sono allentate, non informano di sè lo spettacolo della vita. Il mondo del pensiero e quello dell'azione, la fede nel vero, la religione, la patria, gli affetti familiari, la pietà, la bontà, non sono più centro di attrazione, di gioia, di rimpianto, di

desiderio. La vita ha cessato di essere una materia subordinata o da subordinare ad esse, che ne dànno la sintesi; e rimane perciò mera materia, che luccica con tutte le sue innumerevoli faccette, si svolge in tutte le sue sfumature infinite. E l'occhio si posa su quei bagliori e su quelle sfumature, perchè ha pur bisogno di qualcosa su cui posarsi; e le guarda intento, e le assorbe, e le esprime, e le dispone ora in un modo ora in un altro, con associazioni ed analogie che le rendano curiose e solleticanti, e le ingrandisce, e vi si compiace, e passa ad altre, e torna alle prime, con nuove combinazioni e variazioni. Che cosa lo muove a ciò? Nessuna di quelle molle ideali, delle quali abbiamo dichiarata l'assenza; ma quel che resta non eliminabile nell'assenza o nell'indebolimento delle altre molle ideali: il bisogno che ha lo spirito di occupare sè stesso. L'uomo, in questa situazione, non prende coscienza di una piena e vigorosa vita d'uomo, che abbia vissuto in sè o simpateticamente in altri, e sulla quale si ripieghi; ma sente, per così dire, le sue sensazioni slegate. In quanto egli fissa lo sguardo limpido, sereno e sicuro sulle cose, è artista: in quanto le cose gli appaiono fuori delle loro connessioni superiori, come perle sciolte da una collana, e perdono il loro valore di relazione, e sola guida tra esse è il caso e il capriccio della fantasia o l'allettamento sensuale, è dilettante. Dilettante, ma artista: artista del dilettantismo, che può essere artista grande, perchè niente di umano dev'essere alieno dall'uomo, e anche questa disposizione spirituale ha la sua propria realtà e il suo significato.

Si suole affermare che artisti siffatti sono espressione di tempi di decadenza; ma bisognerebbe dire invece, con maggiore esattezza, che, quando essi sorgono, qualcosa, in qual che animo, deve essere decaduto. Essi, è vero, abbondano in alcuni periodi di generale decadenza morale e civile; ma compaiono più o meno frequenti, e talvolta sporadici, in ogni

tempo. Passarli qui in rassegna sarebbe anticipare quel libro, che, come abbiamo accennato, si potrebbe fare. Nel corso del secolo decimonono, sono comparsi nell'ultima epoca del movimento romantico, e del romantico pessimismo, che diventava sensualismo. Nessuno dirà che il secolo decimonono sia stato un secolo di decadenza, o che sia stato periodo di decadenza quella « fine di secolo », chiamata così per una frase senza significato, invenzione di *boulevardiers* parigini; ma molte cose sono decadute lungo esso e molte anime sono rimaste, perciò, come vuote di ogni contenuto. Nel campo del pensiero, le scienze naturali, travestendosi da filosofie, hanno distrutto il mondo che la religione e la filosofia idealistica presentavano come « cosmos », come qualcosa di vivente, un dramma che noi stessi facciamo; e vi hanno sostituito una serie di morti e pesanti schemi classificatorî, tanto morti e tanto pesanti da assumere solenne sembiante di determinismo. Nel campo della pratica, la borghesia industriale ha distrutto la fratellanza ideale dei popoli in un Dio o in un Cristo, sostituendovi la lotta della cupidigia; e il socialismo, messosi alla scuola politica, si è accorto che non poteva far altro di meglio se non chiedere in prestito alla borghesia la sua filosofia materialistica e la sua lotta di classe, e vi è riuscito così bene che ora, scambiate le parti, esso passa per inventore di ciò che ha semplicemente trovato bello e fatto e alla cui potenza si è inchinato. E l'aspirazione spirituale dell'uomo non ha saputo riaffermarsi se non falsificandosi nelle superstizioni pseudonaturalistiche o avvilendosi nell'ipocrisia del neomisticismo: patria e umanità sono diventate parole viete, la famiglia è apparsa una parentela fisiologica o un organismo di economia capitalistica. Un vento freddo di cinismo e di brutalità ha soffiato sul nostro mondo. E moltissimi che non erano bene armati a resistere alle forze distruttive, si sono lasciati depredare e spogliare l'anima d'ogni bene; e, perduta la vita spontanea, hanno creduto di potersene

foggiare una a loro arbitrio, artificiosamente, ricercando nel fondo del proprio essere una sorgente perenne di dilettazioni, vivendo in perpetuo equilibrio e in perpetua curiosità, indifferenti ai tumulti ed alle contingenze degli altri uomini, che essi stimano volgari. E hanno dimenticato la tristezza della solitudine, l'ammonimento del *vae soli!* e, con una sorta di cauto epicureismo pratico, sono diventati come « colui che si distende sotto l'ombra d'un grande albero carco », a raccogliere i frutti che gli cadono in grembo, e a suggerli « con piacer limpido senza Avidità, nè triste nè giocondo », secondo una delle tante figurazioni, offerteci dal D'Annunzio. Il quale è la principale incarnazione in Italia, e forse anche fuori d'Italia, di questo stato di spirito; il più magnifico rappresentante di animi così conformati o difformati, i cui precedenti ed affini sono apparsi specialmente in Francia. Non che abbiano tutti il medesimo temperamento e la medesima fisonomia; e già, che cosa significherebbe temperamento o fisonomia identica? Ma un chiaro legame di parentela psichica congiunge il D'Annunzio coi Baudelaire e coi Verlaine, coi Barrès e con gli Huysmans, e con altri che ora non istarò a ricordare.

Ridotto il mondo a un gioco, a una fonte di commozioni più o meno disgregate e fuggevoli, esso stancherebbe presto, pur nella contemplazione, se non si ricercassero curiosamente e avidamente tra le commozioni d'indole sensuale quelle più forti, capaci di legare più a lungo l'interessamento, capaci di mettere una qualche gerarchia e stabilire qualche centro, sia pure efimero, in quella folla variopinta, che si ribella per natura sua alla gerarchia e all'unificazione. Perciò il dilettante si fa voluttuoso, e, come voluttuoso, crudele. Voluttà e crudeltà appaiono quasi regine di un mondo così fatto: tra quei due toni corre il romanzo, corre la tragedia di esso. E che questi due toni siano molto affini tra loro, e facile il trapasso dall'uno all'altro, confermano non solo le

tante osservazioni raccolte dagli psicologi, ma anche ricordi di storia, che ognuno può risvegliare, appena frughi nella memoria. Ad altre combinazioni essi si prestano, specie in animi carchi di tutte le malizie della cultura; e mi basterà accennare al misticismo, che vi si accoppia assai di frequente. Accennarvi soltanto, perchè i tratti mistici, nell'opera del D'Annunzio, che sola dobbiamo esaminare, mancano o sono debolissimi. Egli ha ingegno troppo lucido ed analizzatore da abbandonarsi ai rapimenti e alle frenesie mistiche di altri sensualisti. Piuttosto, per una certa sua «grandezza d'animo», si diletta, molto spesso, dell'«eroico» (di quell'eroismo, il quale è piuttosto egoismo che eroismo, più vicino alle «virtù» della Rinascenza che non alla virtù kantiana); e, per la sua larghezza di curiosità, si sparge sopra tutti gli aspetti e sopra tutti, anche i più umili, oggetti della vita e della natura. Si diletta anche talvolta d'idealità e di moralità; ma in ciò non riesce. Aristotele ha scritto che di tutto si può abusare tranne che della virtù; e, così anche, di ogni cosa l'uomo può farsi un divertimento tranne che di questa, perchè, non appena viene trattata come divertimento e diletto, cessa subito d'essere virtù e moralità; si dilegua ratta, lasciando, tutt'al più, tra le mani dell'amabile giocatore solo il suo mantello vuoto.

II.

Come accade quasi costantemente negli artisti, il temperamento del D'Annunzio, indifferente a ogni passione e interessamento morale o politico, e aperto ed attento al flusso delle sensazioni in quanto tali, si mostra già nella sua prima produzione, degli anni intorno al 1880. Un adolescente italiano non poteva sottrarsi all'efficacia degli scrittori che allora si affermavano nella loro maturità: il Carducci, lo Stecchetti, la scuola veristica siciliana dei Verga e dei Capuana; nè vi

si sottrae il D Annunzio nel *Primo vere*, nell'*In memoriam*, nel *Canto novo*, nella *Terra vergine*. Ma è notevole il lavorìo di assimilazione e di eliminazione, ch'egli compie rispetto a quei modelli. Dal Carducci prende metri, motivi, movimenti, frasi; ne imita l'esuberante sentimento di sè e qualche atteggiamento di ribelle e di lottatore, in cui si compiace con giovanile vanità; ne riecheggia qualche voce di gioia per la vita, e quella predilezione da letterato per la letteratura che lo induce ad invocare ora il « ritmo sereno di Albio Tibullo », ora i « numeri di Asclepiade », ora la « saffica insueta », o a slanciare le strofe gagliarde « via con i falchi a volo ». Anche la contemplazione del paese nativo ha, in lui, qualche spinta dall'esempio del Carducci; la Maiella e la Pescara compiono ora l'ufficio di quel triste paese della Maremma toscana, onde il Carducci portò conforme « l'abito altero e lo sdegnoso canto ». Ma nient'altro; e l'essenza della poesia carducciana, l'alto sentimento civile, l'anelito verso ogni manifestazione di libertà e di nobiltà nella storia dell'uomo, è svanito. Dallo Stecchetti toglie ancor meno, salvo che nelle rime puerili dell'*In memoriam* e in qualche accento di democratismo e socialismo alla romagnola, che si fonde con simili accenti del Carducci:

> Ma là, nei campi, curvi stan uomini
> a sudar sangue, a farsi cuocere
> il cranio dal sole spietato,
> senza una sola gócciola d'acqua,

a mezzogiorno, nell'ora dei « lauti pranzi » e dei « sonni molli » della gente ricca. Dai veristi siciliani deriva il bozzetto campagnuolo, ch'egli trasporta alla vita dei contadini e pescatori abruzzesi, e la tendenza a dare risalto all'impulsivo e al brutale. Ma l'osservazione della vita economica e morale, l'interesse « sociale », fortissimo nel Verga, non c'è più nel D'Annunzio. Rossaccio e Toto del *Canto novo* sono

ispirati da Rosso Malpelo e da altrettali figure del novellatore siciliano: senonchè la sola molla che anima nel D'Annunzio quei reietti e quei bastardi, quei contadini affamati e conculcati, è l'insoddisfatta bramosìa, non del pane, ma della femmina; e un simile fremito scuote il pescatore, il quale, sullo scoglio, sotto il sole d'agosto, pesca immobile, curva la grossa testa, i magri stinchi pendenti sull'acqua, quando gli passano accanto, quasi sfiorandolo, barche bianche di ombrelli e di donne, e gli gettano in faccia ondate di riso:

> Il pescatore guarda, e ne' torbidi
> occhi di bruto ha un lampo: scricchiola
> la povera canna serrata
> entro il convulso pugno d'acciaio.

Del resto, è notevole che anche queste figure della cosiddetta « arte sociale » siano sparite nelle opere posteriori del D'Annunzio; come è notevole che dall'edizione definitiva del *Canto novo* egli abbia espunti tutti i componimenti che ad esse s'erano ispirati, considerandoli cose estranee alla sua personalità. Parimenti, le povere e appassionate contadine del Verga sono dal D'Annunzio circonfuse di desiderî, e caldo e provocante all'amore diventa per lui il paesaggio:

> Oh bella frenante la foga de' lombi stupendi
>   tra le prunaie rosse giù per la china audace,
> alta, schiusa le nari ferine a l'odor de la selva,
>   violata da 'l sole, bella stornellatrice!
> S'arresta ne l'ombra: vien alito su di scirocco
>   pe' filari d'ulivi, languido su dal mare;
> splendidamente azzurro s'affaccia il gran mar tra li ulivi
>   cinerei, argentei.....

Teatro di « lotte meravigliose », che sono ben altre da quelle che il Carducci sognava; teatro di abbracciamenti e di vittorie, per le quali il poeta esclama con entusiasmo:

Plaudite, plaudite, plaudite,
come un popolo al circo, piante, colline, mare

L'amore non ha nulla in lui delle malinconie e delle fantasticherie dell'adolescenza, in cui quell'affetto suole tirare con sè tanti altri sentimenti e pensieri, ed è come il telaio su cui s'intesse una tela multicolore di aspirazioni, di ambizioni, di idealità morali, una complessa concezione della vita. In cambio, c'è nel D'Annunzio una profusione di sensazioni elementari: odori di mare, di muschi, di fieni, di erbe in fiore, di capelli, di cose vive; sapori di arance, di pesche; impressioni dell'umidore voluttuoso di turgide frutta, di movimenti dell'organismo, come del fermento del sangue nelle arterie, del sentirsi «rapide» gorgogliare e «rosse le scaturigini della vita»; e poi di colori, di tanti colori, di tante gradazioni, specialmente metalliche, che, a quel tempo, porsero facile appicco di scherzose parodie. Il D'Annunzio mostra già, in quei primi saggi, un modo di descrivere, che è, come tutta la sua arte, uno dei più lucidi esempî che si possano addurre ad illustrare la tesi della unità indissolubile dell'arte, la quale è, tutt'insieme, poesia e musica, pittura e scultura. Talora, non c'è il quadro, ma il semplice «studio», la tavoletta, il bozzetto, quale fanno i pittori per esercizio o per ricordo:

In faccia a la vecchia, scrostata, rossiccia muraglia
batte ferocemente il sol meridiano:
fuor de la muraglia su l'indaco chiaro del cielo
canta la nota verde un bel limone in fiore;
un porco biancastro chiazzato di bruno-viola
grufola lì accanto nel trogoletto: ignudo
un bimbo colore di rame con li occhi assonnati
traguarda una paranza gialla di sole in mare.....

Tal'altra, l'impressione è completa, come nei bellissimi versi: «O falce di luna calante». Molto spesso, le imagini sono

ridondanti, fragorose, anzi chiassose: da un'immagine scoppia un'altra, e poi un'altra, nella spinta della fantasia, che si lascia andare senza trovar nulla che l'arresti e intorno a cui si raccolga.

Canto novo e *Terra vergine* mostrano il rigoglio e l'esuberanza delle forze fisiologiche giovanili in mezzo alla libera natura: il sole penetra da tutte le porte e le finestre, e vi entra negli occhi, che quasi nol sostengono. Questo rigoglio di gioventù può ingannare a prima vista, ed essere scambiato per vigore di vita spirituale, che, a dir vero, manca. C'è forza e sanità, ma sanità e forza animale, di larghi respiri, di muscoli gagliardi, di nervi pronti: e restano in esse occulti e soffocati certi germi di godimenti crudeli, certe predilezioni patologiche, che si palesano nelle opere seguenti. Appena accenni di quest'ultima specie si osservano in *Canto novo*: p. e., nel sonetto della nave, che, tra le grida di strazio dei naviganti, affonda, attesa da una brughiera d'alghe « altissime e silenti », e da una popolazione di polpi che guarda con gli affamati occhi « dalla giallastra iride immane », finchè, in un gioco bizzarro di penombre, si vedono aggrovigliati come serpi, in fondo al mare, « tentacoli di polpi a membra umane ». Ma gli spettacoli patologici e crudeli si seguono l'un l'altro nelle due raccolte di novelle *Il libro delle vergini* e *San Pantaleone* (che poi hanno formato le *Novelle della Pescara*). Con quanta precisione, nella *Vergine Orsola*, è descritta un'inferma di tifo, giunta quasi presso a morte, e, poi, il processo fisiologico della convalescenza! Sentiamo, lungo questa, il rifarsi del corpo col cibo: la descrizione sembra, a volte, una diagnosi medica, di un medico artista: « Un sangue novello si produceva: i polmoni dilatati ora largamente dall'aria vivificavano il sangue carico di sostanze: e i tessuti irrigati dall'onda tiepida e rapida si colorivano ricomponendosi... Sul cranio i bulbi capilliferi rigermogliavano densi: e da quel riordinamento delle leggi meccaniche

della vita, da quel dispiegarsi di energie prima latenti che la malattia aveva provocato, da quella intensa brama che la convalescente aveva di vivere e di sentirsi vivere, da tutto, lentamente, quasi in una seconda nascita, una creatura migliore sorgeva ». Con la convalescenza, si desta, si fa vivo, tormentoso, irresistibile, ubbriacante, il bisogno sessuale. « Un fiotto di sanità calda la riempiva: certe subite gioie di vivere le muovevano il sangue, le mettevano nel petto quasi dei battimenti d'ale, le mettevano dei canti nella bocca. A volte, un soffio, uno di quei piccoli fremiti dell'aria che si dilata sotto il sole, una canzone di mendicante, un odore, un nulla bastava a darle smarrimenti vaghi, abbandoni in cui le pareva di sentire su tutte le membra come il passaggio carezzevole del velluto d'un frutto maturo. Ella era così librata e perduta in abissi ignoti di dolcezza... ». C'è qui, assimilato, dello Zola, ma di quello meglio assimilabile dal D'Annunzio, della *Faute de l'abbé Mouret*. La novella culmina nella violazione brutale, che un vil ruffiano fa della vergine; e termina con un aborto procurato e con la morte di lei. In un'altra novella, la *Veglia funebre*, la vedova e il fratello del morto, presso il cadavere che si disfà, sentono accendersi nel sangue antiche brame represse, e si abbandonano l'una nelle braccia dell'altro e rotolano per terra. Nella *Duchessa d'Amalfi* è il ripugnante spettacolo di un delirio erotico senile. Ma la ricerca del doloroso e del turpe non si restringe nella cerchia sessuale. Nella *Madia*, è un essere deforme, che grida per fame e al quale, mentre tenta di afferrare un pezzo di pane, il fratello schiaccia la testa col coverchio della madia. Nel *Martirio di Gialluca*, è la malattia di un marinaio, in alto mare, ferocemente curato e tagliuzzato e bruciacchiato dai compagni, chirurgi improvvisati, finchè muore ed è gettato in mare. Altrove, sono violenze di turbe. La *Morte del duca d'Ofena* descrive l'assedio posto da una moltitudine inferocita a un palazzo signorile, cui appicca le fiamme; si vedono gli abitanti

seviziati come topi presi in trappola, e grandeggia su quelle vittime il duca superbo, che non cede d'un passo, che sa morire ghignando, insieme col suo valletto, «esile come una fanciulla, biondo, dai capelli lunghi», che egli amava di tristo amore. Negli *Idolatri*, la moltitudine è fatta feroce da un'offesa recata al suo santo, all'«idolo», come lo chiama l'autore, il quale scende nella psiche dei suoi rozzi abruzzesi, vi scava la barbarie primitiva e si compiace a metterla in piena mostra. «Il nome del santo erompeva da tutte le gole, come un grido di guerra. I più ardenti gettavano imprecazioni contro la parte del fiume, agitando le braccia, tendendo i pugni. Poi tutti quei volti accesi dalla collera e dalla luce, larghi e possenti, a cui i cerchi d'oro degli orecchi davano uno strano aspetto di barbarie, tutti quei volti si tesero verso il giacente...». Ed ecco gli avversarî: «Ma da ogni parte cominciarono ad accorrere i difensori, i Massalicesi forti e neri come mulatti, sanguinarî, che si battevano con lunghi coltelli a scatto, e tiravano al ventre e alla gola, accompagnando di voci gutturali il colpo». Il santo è descritto così: «Dietro un cristallo, l'idolo cristiano scintillava con la testa bianca in mezzo a un gran disco solare, e le pareti sparivano sotto la ricchezza dei doni». Il racconto è pieno di ferite, di mutilazioni, di piaghe orribili, di ceffi mostruosi. Nell'*Eroe*, è uno dei portatori del santo, che casca schiacciandosi una mano, e con la mano stritolata e sanguinante, tra gli spasimi, ripiglia ostinatamente il suo posto, finchè cade svenuto; ma, appena riavutosi, si rimette in piedi, si fa largo tra la folla, e si recide da sè la mano, lasciandola piombare nel bacino, ch'è dinanzi al santo, per offerta. E altrove (*Mungià*) è una omerica rassegna di gobbi, storpî, lebbrosi, epilettici, vecchie coperte di piaghe o di croste o di cicatrici, senza denti, senza cigli, senza capelli, fanciulli verdognoli come locuste, scarni, con occhi selvaggi da uccelli di rapina, con la bocca già

appassita, taciturni che covano nel sangue un morbo ereditato, di ogni sorta di mostri, insomma, della malattia e della povertà. — Un altro artista, di diverso temperamento, volgendo lo sguardo a questi spettacoli, ne avrebbe còlto alcuni aspetti e trascurato altri, secondo l'interessamento del suo intelletto e del suo cuore. Avrebbe rappresentato la preparazione sociale della ribellione, che mena alla strage del duca d'Ofena e dei suoi; si sarebbe intenerito per l'insidia che la natura tende alla povera Orsola, col farla perire del suo stesso risorgere; avrebbe lumeggiato quel che è l'« idolo » pei contadini, non fonte solamente di ferocia, ma altresì di elevazione religiosa e morale, quantunque primitiva; avrebbe saputo volgere a spettacolo comico l'opera dei cerusici di mare, non portando sino allo strazio e alla morte il martirio di Gialluca. Ma il D'Annunzio non s'impensierisce, non ricerca più in là, non piange, non ride, non si sdegna: unica commozione di lui sembra il non averne alcuna. Egli non può avere nemmeno quella dell'osservatore di gabinetto, il quale, usando il microscopio e gli altri strumenti, è pur avvivato dalla speranza di scoprire una legge. Guarda e descrive, tutto, minutamente, plasticamente, con esattezza, che non è enumerazione fredda ma visione penetrante: assapora la sensazione in quanto tale, nella sua immediatezza, senza riferenze. Della catastrofe del duca d'Ofena è data solamente l'ultima scena, l'urto feroce, l'incendio, il sangue. Della vergine Orsola non sappiamo se non le agitazioni fisiologiche e patologiche: la bramosia bestiale di cibo durante la convalescenza, e quella, non meno bestiale, di amplesso. Da questa impassibilità, che è, in fondo, una passibilità ristretta, deriva anche un carattere della forma del D'Annunzio, che è conseguenza necessaria dell'atteggiamento di lui: l'uso di vocaboli e giri di frase peregrini nel trattare materie luride e miserande, di espressioni nobili nel discorrere di sentimenti ignobili, di forme squisite e contornate dove altri avrebbe

accennato sfuggendo. Dirà, nella *Vergine Orsola*, di alcuni soldati ubbriachi e di un lupanare: « Ad intervalli, quando entrava nel vicolo qualche uomo, venivano dalle finestre i richiami delle aspettanti: femmine discinte, con il seno scoperto, uscivano fuori ad offerirsi. L'uomo spariva in una delle porte oscure con l'eletta. Le deluse gittavano scherni e risa dietro la coppia, e si rimettevano agli agguati tra i garofani ». Notate il ritmo di questi periodi, e la scelta di vocaboli come « le aspettanti », « l'eletta », « le deluse », « i richiami ». Non si ha qui uso pedantesco di frasi letterarie, e neanche artificio estrinseco di stile a scopo di diletto. È l'indifferenza del D'Annunzio, la sua calma perfetta, che lo induce naturalmente a quelle forme, quasi a ricordarci che egli si guarda bene dall'appassionarsi e dal prendere troppo sul serio quel pezzo di vita che ha per le mani; talchè, nel maneggiarlo curiosamente, ha, per non isporcarsi, calzato i guanti bianchi della letteratura.

Alcune novelle del *San Pantaleone* sono imitate da quelle del Maupassant, come *Il traghettatore* (L'abandonné), *Turlendana ritorna* (Le retour), *La fine di Candia* (La ficelle). E quando, anni addietro, furono svelate queste e altre derivazioni e imitazioni, se ne menò grande scalpore; quasi che alcune decine o un centinaio di pagine tradotte o imitate possano mai cangiare la figura storica del D'Annunzio, autore di una ventina di volumi ben suoi. Il quale avrebbe operato prudentemente a non dare il gusto ai critici di coglierlo nel reato di non confessata imitazione; ma egli è, qualche volta, come un ricco che fa debiti e non li paga, sicuro che nessuno dubiterà mai ch'egli sia in grado di pagarli! Comunque, la rivelazione ha qualche importanza pel critico; e sarebbe stato criticamente assai utile procedere a raffrontare le imitazioni del D'Annunzio con gli originali, perchè da ciò sarebbe scaturita, per quel che mi sembra, nuova conferma della prepotente personalità artistica di lui.

Non voglio qui indagare se il D'Annunzio abbia migliorato o peggiorato quei racconti del Maupassant (direi piuttosto questa seconda cosa); ma mi preme osservare che egli li ha certamente sottomessi alla medesima selezione, alla quale, adolescente, sottometteva, come si è visto, i suoi primi modelli. Nell'*Abandonné*, una vecchia dama ricorda un fallo della gioventù, un amore adultero, un parto clandestino in paese straniero: lontani giorni, che furono per lei di strazio, non scevro di qualche dolcezza. « *Comme elle se les rappelait ces longs jours qu'elle passait étendue, sous un oranger, les yeux levés vers les fruits rouges, tout ronds, dans le feuillage vert! Comme elle aurait voulu sortir, aller jusqu'à la mer, dont le souffle frais lui venait par dessus le mur, dont elle entendait les courtes vagues sur la plage, dont elle rêvait la grande surface bleue, luisante de soleil avec des voiles blanches et une montagne à l'horizon. Mais elle n'osait point franchir la porte. Si on l'avait reconnue, déformée, ainsi, montrant sa honte dans sa lourde ceinture! — Et les jours d'attente, les derniers jours torturants! les alertes! les souffrances menaçantes! puis l'effroyable nuit! Que de misères elle avait endurées!* ». E, ora, il D'Annunzio: « Abitava una casa di campagna, circondata da un grande orto. Gli alberi fiorivano: era la primavera. Fra i terrori e le nere malinconie, ella aveva intervalli d'una infinita dolcezza. Passava lunghe ore seduta all'ombra, in una specie d'inconsapevolezza, mentre il sentimento vago della maternità le dava a tratti a tratti un brivido profondo. I fiori intorno a lei emanavano un profumo acuto: leggiere nausee le salivano alla gola e le propagavano per tutte le membra una lassitudine immensa. Che giorni indimenticabili! ». I desiderî quasi fanciulleschi della giovine donna, la paura e il delicato sentimento di pudore che la trattengono, le commozioni degli ultimi giorni, espresse dal Maupassant con poche e semplici parole di esclamazione, tutto ciò si è dileguato nella riduzione del D'Annunzio, che vi

ha sostituito alcune animalesche sensazioni di gravidanza. — Alla poveretta è subito tolto e fatto sparire il bambino, che ha messo al mondo: « *Et le lendemain! le lendemain! le seul jour de sa vie où elle eût vu et embrassé son fils, car jamais, depuis, elle ne l'avait seulement aperçu... Elle songeait toujours à cette larve humaine qu'elle avait tenue un jour dans ses bras et serré contre son flanc meurtri* ». *Lacrymae rerum!* Ma il D'Annunzio si appesantisce sulla descrizione del neonato: « Il giorno dopo, tutto il giorno, ella tenne seco, nel medesimo letto sotto la medesima coperta, il bambino. Era un essere fragile, molle, un po' rossiccio, che vibrava d'una palpitazione incessante, di una vita palese, e in cui le forme umane non avevano certezza. Gli occhi stavano ancora chiusi un po' gonfî; e dalla bocca usciva un lamento fioco, quasi un miagolìo indistinto. La madre, rapita, non si saziava di riguardare, di toccare, di sentirsi su la guancia l'alito filiale... ». Paragonate l'« essere rossiccio », dagli « occhi gonfî », che emette un « miagolìo », con la « *larve humaine* » del Maupassant: la madre, che non si sazia di « riguardare e toccare », con l'altra che stringe il bambino « *contre son flanc meurtri* »! E, soggiunto che il D'Annunzio ha cangiato in tragica la fine della novella, che nel Maupassant era soltanto triste, non passerò a esaminare le altre imitazioni, le quali darebbero risultamenti simili.

Così, nella sua opera di venti anni fa, il D'Annunzio c'è già tutto: il suo carattere artistico è compiutamente determinato. Egli non ha avuto quel che si dice evoluzione o progresso, ma un mutare apparente e un persistere reale. L'evoluzione e il progresso, per quel che concerne la perfezione della forma artistica, furono in lui rapidissimi. Mise qualche anno a percorrere un cammino, nel quale altri artisti spendono, di solito, decennî: scosse da sè, in breve tempo, gl'imparaticci e le incertezze dei primissimi saggi, e divenne artista sicuro. Già nel *Canto novo* e, in maggior

copia, nell'*Intermezzo*, sono poesie quasi perfette; e pagine di prosa perfetta, nel *San Pantaleone*. Ma il contenuto rimase sostanzialmente quello che è già mostrato; perchè il contenuto di un artista non consiste in dati naturali o storici estrinseci, ma nella fisonomia che questi assumono nella psiche di lui. Un artista non muta contenuto, perchè s'ispiri ora alla vita contemporanea ora a quella del secolo decimottavo, o della Rinascenza, o del Medioevo; non muta contenuto, o che guardi alla sua terra italiana o che veleggi verso la Grecia, l'India e le Americhe, o che s'interni nell'Africa orrenda; non muta contenuto, o che canti la donna o la patria e gli eroi. Le differenze dei fatti esterni, dovute alle contingenze della vita, non importano; importa la sostanza del contenuto psicologico. Ed artisti che abbiano avuto due o più contenuti psicologici diversi non ce ne sono stati: quando è parso che ci fossero, uno solo era il contenuto effettivo, svelandosi presto gli altri come appiccicati e caduchi. Nel che il D'Annunzio conferma la regola, col suo atteggiamento che si serba costante attraverso le mutazioni delle cose. « Io penso (dice in uno dei suoi ultimi libri) che ogni uomo d'intelletto possa, oggi come sempre, creare nella vita la sua favola bella. Bisogna guardare nel turbinio confuso della vita con quello stesso spirito fantastico con cui i discepoli dal Vinci erano dal maestro consigliati di guardare nelle macchie dei muri, nella cenere del fuoco, nei nuvoli, nei fanghi e in altri simili luoghi per trovarvi ' invenzioni mirabilissime ' e ' infinite cose '. Allo stesso modo, aggiungeva Leonardo, troverete nel suono delle campane ogni nome e vocabolo che vi piacerà d'immaginare » (1). E nella *Laus vitae* esclama:

> Molto al mio cuore son care
> le cose che odo, che veggo...

---

(1) *Il fuoco*, p. 28.

III.

Artista non soltanto, ma anche studioso, il D'Annunzio venne certamente a suo modo ampliando e arricchendo la propria cultura letteraria, che va dai poeti classici, specialmente greci, ai modernissimi di Francia e d'Inghilterra, e, attraverso le suggestioni di questi ultimi, risale ai dugentisti italiani e ai toscani della Rinascenza; e la sua cultura artistica, dalle opere della grande arte ellenica a quella dei preraffaelliti, all'arte pomposa del Seicento romano e del Bernini, alla molle e leggiadra dei pittori inglesi e francesi del secolo decimottavo. Il suo gusto di poesia, di arti figurative, di musica, è quasi universale; nè gli manca cultura storica e una certa notizia di dottrine filosofiche, che si spinge fino all'India e alle *Upanishad*. Dal suo collegio di Prato (dove aveva cominciato a poetare sedicenne), e dalla sua terra di Abruzzo, venuto a Roma, nel 1881, partecipò al movimento artistico-letterario che ebbe per centro il Sommaruga e la *Cronaca bizantina*. Fu quello un periodo assai notevole della vita intellettuale italiana; perchè nella *Cronaca bizantina* lavorarono e si manifestarono per la prima volta scrittori d'indole assai diversa, che tutti per altro, vecchi e giovani, sensuali e asceti, eruditi e scapigliati, ebbero da quel collaborare come un battesimo o un crisma di modernità. Di una modernità che non fu sempre aperta alle migliori e più salutari correnti della vita moderna; perchè nell'ambiente del Sommaruga si agitò e dominò molta avidità di godimenti e di lusso e molta spregiudicatezza di gente, la quale aveva imparato che bisogna dare l'assalto senza scrupoli all'albero della vita. Alcuni componenti di quei circoli si riconoscono anche ora, per certo lor modo di sentire e di concepire, e non propriamente per le ragioni per le quali, secondo il Macaulay, si riconoscevano, lunghi anni dopo,

nei sobrî ed austeri artigiani inglesi i vecchi soldati di Oliviero Cromwell! Il D'Annunzio respirò l'aria dei circoli sommarughiani, e dovette, non dico risentirne profonda l'efficacia, ma senza dubbio rafforzarvi alcune tendenze, che gli erano naturali. Poco stante, egli frequentò l'elegante società romana, aggirandosi nei palazzi principeschi, dove il fasto e il vizio sono come nobilitati dalla luce che v'irraggiano le opere dell'arte italiana, e vivendo la vita delle cacce, delle corse, dei salotti, l'amore dello *sport* e lo *sport* dell'amore.

L'*Intermezzo di rime*, l'*Isotteo*, la *Chimera*, le *Elegie romane*, il *Poema paradisiaco*, e il romanzo *Il Piacere* sono i frutti dei suoi nuovi studî e delle esperienze di questo tempo della sua vita. A che cosa è servita, pel D'Annunzio, la contemplazione dell'arte e della poesia del passato? A un ritrovamento della propria personalità, come fu, per esempio, pel Carducci, e all'esaltazione di un ideale di vita morale? No: il D'Annunzio delle none rime dell'*Intelligenza*, e delle ballate ed ottave polizianesche, e dei canti e trionfi del magnifico Lorenzo, foggia monili e ghirlande per suo godimento: per quel godimento che dànno le vecchie forme che noi riadopriamo a nuovi usi, allo stesso modo che un piviale e una tovaglia da altare, un antico pugnale o uno scudo, diventano strumenti fantasiosi di piacere nelle case aristocratiche e nei ritrovi mondani, che egli descrive. E Sandro Botticelli, e Leonardo, e il Ghirlandaio e il Verrocchio, e il Lawrence e il Gainsbourough interpetrano e complicano con le loro figurazioni gli aspetti delle donne che l'artista vagheggia; come già la pittura del Michetti colorava la sua visione della gente di Abruzzo. Il corpo della Elena del *Piacere* (ecco un esempio tra i cento) era « soffuso di un pallore d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio: ed ella aveva a punto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei, come nelle statue

di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata ». E non solo la donna, ma il paesaggio passa per l'intermedio della pittura:

> Vedea composti in fila li alberelli
> sul cielo azzurro come il fior de 'l lino,
> dritti, con rare foglie, e lunghi e snelli,
> quali eran cari a Pietro Perugino...

La Roma ch'egli ama, « non è la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese ». Egli non lancia nell'eterna città l'« anima altèra sonante », come il Carducci, per « cingerla di luce »; ma vi spande ed insinua dappertutto l'onda della sua fantasia voluttuosa. E a ciascuna delle chiese, e degli altri monumenti e luoghi di Roma, sospende un ricordo di amore: alla chiesa di Santa Sabina sull'Aventino, o al roseo campanile di San Giorgio; alla Villa Chigi ed alla Galleria Doria; alla fontanella delle Tartarughe e alle campane della Trinità dei Monti; al Palazzo Barberini e a quello del principe Borghese, che gli appare, in un luminoso mattino d'inverno, mentre la sua donna vi passa accanto, « come un gran clavicembalo d'argento ». — E che cosa trae dalla storia? Ahimè, dalla storia non trae se non una specie di storia universale dell'adulterio, rappresentata da dodici eroine di lussuria e di morte: in questa bizzarra *Weltgeschichte*, delineata in dodici sonetti, la Grecia dà Elena; la Giudea, Erodiade e l'innominata adultera del Vangelo; Roma, Ennia Giunia; altre epoche e popoli, Godoleva, Isolda e Lady Macbeth; il Rinascimento, Monna Castora; il Cinquecento italiano, la duchessa di Bracciano e madama Violante; quello inglese, Anna Bolena; il Settecento, la simbolica Clori. Nè il D'Annunzio lascia senza toccarla la religione, la quale egli costringe a prestare gli stessi servigi, che gli prestano letteratura, arte e storia. Alle

sue amanti attribuisce gesti di liturgia: una di esse, con atto di comunicare, « tien fra le pure dita l'Ostia Santa »; di un'altra dirà: la sua fronte era « tenue e pura come una particola »; ancora, il letto di un'altra gli sembra « un altare ». E sembra qui egli stesso uno di quei lanzichenecchi luterani, che il cattolico Carlo V scagliò su Roma, tripudianti nelle chiese, a parodiare la messa con la mitria di un vescovo sul capo o a tracannar nei sacri calici il vino dell'ubbriachezza: spettacolo, che i cronisti del tempo ci descrivono con orrore. Insieme con quelle della religione il D'Annunzio profana le parole della vita morale e dei più nobili sentimenti umani, denominando « sorelle » le sue lascive amanti (« *ob magnitudinem infamiae* », osserverebbe Tacito, « *apud prodigos novissima voluptas* »!), o provando, talvolta, nei più infecondi contorcimenti della lussuria, « il fremito di un creatore ». Se qualcosa di dolce si sente in lui, è stanchezza e tristezza di amore esaurito, della coppa della voluttà vuotata che fa sorgere una vaga malinconia e nostalgia, come specialmente nel *Poema paradisiaco* e nelle *Elegie romane*. Se qualcosa di fresco, è il rinnovarsi della vita dopo le crisi, nelle convalescenze; e gran descrittore di convalescenze egli è, da quella della vergine Orsola alle altre più personali di Andrea Sperelli e di Giorgio Aurispa. « Dove giacqui, rinacqui ». Si rinfrescano e si rinnovano le forze sensitive, ma rinasce l'uomo di prima.

Circa il 1890, sopravvenne una nuova imitazione, quella della letteratura russa, dei Dostoiewski e dei Tolstoi; e il D'Annunzio compose *Giovanni Episcopo* e l'*Innocente*. E già si era rivolto al suo Andrea Sperelli, al proprio gemello generatogli dall'arte sua, esortandolo a raccogliere « ogni dolor del mondo », a gemere « il verso che esalta e che consola », a far correre per le sue strofe « un caldo flutto umano », sì che « s'oda alto lo schianto ». Ma nè le esortazioni bastano, nè le imitazioni giovano. I libri del D'Annunzio, in qualunque

foggia si presentino, sono proprio come le varie vivande della boccaccesca marchesana di Monferrato; le quali « quantunque diverse fossero, non per tanto di niuna cosa erano altro che di galline »! In *Giovanni Episcopo*, le parti più belle sono le descrizioni del degenerato ed ubbriacone Batista, arso di perpetua sete inestinguibile; della pensione d'impiegati nella quale Giovanni s'incontra con Ginevra; della gita a Frascati; del fascino malefico e bestiale, esercitato dalla femmina, nella sua impurità e svergognatezza. Quando Giovanni Episcopo balbetta di fratellanza e di umanità, egli non parla più italiano, e molto meno italiano del D'Annunzio; e vagamente inculca: «Comprendete? vedete?». Nell'*Innocente*, l'imitazione dei russi, la moralità di moda, si mostra in qualche figura ed episodio secondario, o anche nella cornice del romanzo; il quale, per altro, è tutto pieno delle solite alchimie psicologiche, di « sapori d'incesto » e « sapori strani di sensazioni rinnovate », di verità che si mutano in menzogne e di menzogne che trapassano in verità, di tutti gli infingimenti e le sofisticazioni che l'uomo può fare della sua povera anima; e poi, di mirabili descrizioni di giardini e ville solitarie, e di memori alcove; e di studî di corpi, da quelli di donne isteriche al corpicciuolo di un neonato, che è seguìto con vigile occhio in ogni minuzia, dal momento della nascita fino al suo ultimo cereo aspetto attraverso il cristallo che ne copre la cassa funebre. È noto che il disegno del libro è dato da una novella del genialissimo Maupassant (lo scrittore dal quale il D'Annunzio della prima epoca ha forse più attinto, e non solamente nelle prose); — ma anche in questo caso è da notare la differenza profonda nell'apparente somiglianza: laddove il personaggio del Maupassant cagiona la morte del bambino per non restare impigliato in una situazione socialmente svantaggiosa, nel D'Annunzio la spinta al delitto nasce da un incubo di tormentose visioni falliche. A ogni modo, l'idealità di Andrea Sperelli è la nuova

menzogna, che fa a sè stesso il viziatissimo uomo; il pianto e la bontà di Tullio Hermil sono semplici scosse e momentanei rapimenti nervosi; la bontà di Giuliana emana dal suo pallore, dalla sua tenuità, dall'effetto pittorico del suo viso perlato tra capelli castagni sul cuscino bianco, da una mano che trema per l'aria e che rappresenta tutto ciò che nel romanzo non c'è: la fedeltà, l'amore, l'indulgenza, la pace, l'oblio, tutte le cose buone. Nulla, o quasi, viene davvero dal cuore. «La mia anima, lo giuro, aveva pianto sinceramente su la ruina»; dice, per esempio, a un punto, Tullio Hermil, enfaticamente. Ma sulla ruina di che? Sulla ruina di un certo suo sogno libidinoso di «un'affinità della carne», che avrebbe dovuto legare per sempre lui e la sua giovane moglie, «col tremendo legame del desiderio insaziabile». Al sentimento di pietà, allo «schianto umano» il D'Annunzio è affatto chiuso: il che è tanto più evidente, in quanto non si può meglio di lui descrivere gli spettacoli atti a destarlo; ma innanzi agli orrori delle novelle della Pescara, come innanzi agli uomini febbricitanti di malaria nel *Piacere*, e poi alle scene della casa paterna e del pellegrinaggio nel *Trionfo della morte*, egli non prova se non raccapriccio, e curiosità nascente dal raccapriccio stesso: pietà, non mai. Anche i propositi e le esortazioni sono eleganti e freddi, abilmente ritmati:

> Odo altro suono, vedo altro bagliore.
> Vedo in occhi fraterni ardere vive
> lacrime, odo fraterni petti ansare...

Dove non è falsa bontà e falso eroismo, cioè prodotti dell'immaginazione che copre di fiori le serpi, nel D'Annunzio della morale e dell'eroismo vero non resta se non l'atteggiamento o il gesto, il sorriso, l'occhio limpido, la mano che perdona, la fronte sacerdotale; insomma, la statua e non l'anima, e una statua che non si discioglie mai dal suo irrigidimento; e par che egli ignori che, oltre l'atteggiamento,

c'è la virtù, la quale non è atteggiamento; oltre il gesto, c'è il dovere, che non è gesto. Come il suo scultore Lucio Settala, il D'Annunzio può dire: — Io non scolpisco anime.

All'influsso slavo succedette, un paio d'anni dopo, l'influsso germanico, del Nietzsche; di che si vede qualche orma nel *Trionfo della morte*, scritto a più riprese dopo il 1889 e compiuto nel 1894. Il romanzo (il quale, rispetto all'arte, è uno dei libri del D'Annunzio più ricchi di bellezze) per una parte si riattacca allo studio della mania erotica dei romanzi precedenti, e Giorgio Aurispa (è stato riconosciuto da tutti) è il personaggio medesimo che altrove porta i nomi di Andrea Sperelli e di Tullio Hermil, come Ippolita è la sorella di Elena e di Giuliana; ma, per un'altra e grande parte, ritorna agli uomini, ai costumi e ai paesi, che avevano già ispirato il *San Pantaleone*. Pure, nella dedica di quel libro al Michetti, si legge: « Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca; e prepariamo nell'arte con piena fede l'avvento dell'*Uebermensch*, del superuomo ». Il D'Annunzio ha dichiarato una volta che egli era nietzschiano prima del Nietzsche, senza saperlo; e ciò a me par vero, perchè quella del Nietzsche, piuttosto che una filosofia, è un temperamento, un sentimento piuttosto che un sistema, e molti tratti di quel temperamento e sentimento erano connaturati al D'Annunzio e divenuti già formole coscienti nel *Piacere* e in altre sue pagine: prima, dunque, che egli leggesse il Nietzsche, il che dovè accadere nel 1892, del qual tempo ricordiamo un suo articolo in cui bandiva la scoperta da lui fatta del nuovo pensatore. E il Nietzsche, e l'altro spontaneo nietzschiano, il Barrès, si fanno sentire nelle *Vergini delle rocce*; dove il protagonista sospira a « un'ambizione perversa, ma titanica », a un « bel delitto », a una « magnifica strage », e, in mancanza di tutte queste delizie, ad incarnare « un ideal tipo latino », procreando il nuovo « Re di Roma ». Ma il suo aristocratismo e il suo odio alla democrazia

non vanno oltre queste e altrettali effusioni e sogni. Nelle *Vergini delle rocce*, è un succedersi di descrizioni di passeggiate, di palazzi e giardini, di fontane, di pose pittoriche e statuarie, assunte dalle tre belle *au boys dormantes*, dalle « tre principesse nubili, prigioniere nel giardino chiuso », o, meglio, che esse assumono riflettendosi nell'immaginazione di Claudio Cantelmo, messa in fermento dalla lettura recente del Nietzsche. Anche qui emozioni e fantasticherie, complicate e raffinate, non già anime ed azioni. Della « verginità » c'è, per così dire, la sola sensazione, la sensualità della verginità. Del resto, in Claudio Cantelmo, posto innanzi alle sue tre eroine, si risveglia « l'ebrietà barbarica dei lontani padri », onde egli vede, in una successione fulminea d'imagini balenanti, « uomini, che *gli* somigliavano, irrompere nella città espugnata, saltare oltre i mucchi dei cadaveri e degli arredi, affondare le spade nelle carni con un gesto infaticabile, portare in arcione le donne seminude a traverso le lingue innumerevoli dell'incendio, mentre il sangue saliva al ventre dei loro cavalli agili e crudeli come i leopardi ». Ed allora: « — Ah io avrei saputo possederti in mezzo alla strage, in un talamo di fuoco, sotto l'ala della morte! » —, dice in lui « l'anima antica » a colei che gli sta da presso. L'« anima antica »? Ben la riconosciamo; ma non vediamo quale sia l'« anima nuova ».

Poco dopo, tra i ricordi di un viaggio fatto in Grecia e le letture di scritti intorno ai celebri scavi dello Schliemann a Micene, il D'Annunzio compose la *Città morta*, il cui motivo fondamentale è la suggestione di colpe mostruose, esalante da quel terreno maligno, impregnato degli antichi delitti ed incesti, il quale turba e rende impura l'anima di colui che si fa a frugare nelle sue viscere. Questa impressione di sacro maleficio, ed altre, splendidamente rese, dell'aspetto del paese sitibondo, in cui « le montagne sono fulve e selvagge come leonesse », e di una fonte che è colà la sola

cosa viva, alla cui freschezza i sitibondi corrono a ristorarsi bevendo avidamente con la bocca prona, con tutta la faccia; e poi ancora, di una cieca, che con l'anima sensibilissima vede più di quanto gli altri con gli occhi non vedano: queste ed altre siffatte sono la sostanza stessa del dramma. Leonardo, il cui affetto per la sorella Bianca è diventato a un tratto impuro, non sa liberarsi altrimenti dalla sua ossessione se non affogando Bianca nella fontana, mentre ella beve, uccidendo il corpo che egli, fratello, ha desiderato. Ritorna l'erotismo omicida di Giorgio Aurispa, che trasse a morte nell'abisso l'amante Ippolita. Non c'è altro. — Nella *Gioconda* e nella *Gloria*, ciò che vi ha di vivo sono, nell'una, le sensazioni di uno scultore innanzi a una misteriosa modella, dal cui corpo sembrano prorompere mille statue, e le sensazioni che ha e dà una donna alla quale sono state amputate le mani; nell'altra, la sinistra figura della vecchia Anna Comnena, che « sembra un capo di eunuchi ingonnellato e impiastricciato di belletto, avanzo di chi sa quali razze imbastardite, con quell'occhio sonnolento che vela un abisso di astuzia e di cupidigia »; l'enimmatico volto fatto di risolutezza, libidine e delitto di Elena; qualche grido del vecchio Cesare Bronte, rovinato ed assassinato dalle due femmine. Il *Sogno di un mattino di primavera* è lo studio di una demenza, cui forma sfondo un adulterio e un'uccisione: ad Isabella è stato trucidato tra le braccia l'amante, ed ella ne ha stretto per un'intera notte il corpo che l'ha inondata di sangue, e quel sangue ha sempre innanzi gli occhi. Il *Sogno d'un tramonto d'autunno* rappresenta la meretrice Pantea, che discende la Brenta, sul Bucintoro, in festa, con un giovinetto pazzamente innamorato e tra le manifestazioni di brama furente degli altri amanti, anzi di tutti gli spettatori delle navi che le fan corteo; mentre la dogaressa Gradeniga, alle cui braccia ella ha strappato il giovinetto, arde di gelosia e di odio selvaggio, e fa da una maga compiere un incanto per procurar la morte

a Pantea. Tra gli uomini in delirio si accende una battaglia; alle navi si appicca il fuoco; e tutti s'inabissano, tra il fuoco e il sangue, vaporando dall'incendio il profumo delle essenze e dei legni odoriferi, e sul fragore della catastrofe sormontando le grida disperate d'invocazione: — Pantea! Pantea! — Nella *Parabola delle Vergini fatue e delle Vergini prudenti*, il D'Annunzio prende partito (com'è da aspettarsi) per quelle che sanno gioire, per le vergini fatue: nella *Parabola dell'uomo ricco e del povero Lazzaro*, prende partito per l'uomo ricco, voluttuoso, crudele, il quale dall'inferno può dire a Lazzaro, ch'è in paradiso e pur è costretto invidiarlo: « Ecco, l'occhio mio ha veduto tutte queste cose, l'orecchio mio le ha udite, la mia lingua le ha assaporate, le mie nari le hanno odorate, le mie mani le hanno palpate, tutta la mia carne ne ha preso gioia! ».

C'è, nell'opera del D'Annunzio, anche una serie di « poesie civili », di cui le più notevoli sono le *Odi navali* e la *Canzone di Garibaldi*. Andrea Sperelli scrollava le spalle, infastidito, allo spettacolo della commozione popolare pel reggimento di soldati italiani, distrutto a Dogali: — Quattrocento bruti, morti brutalmente! — Il D'Annunzio, sotto il nuovo pretesto patriottico, è attratto e affascinato, in realtà, dalla guerra, o dal godimento ideale della guerra, anzi della strage. Pochi, forse, ricordano un opuscolo da lui pubblicato nel 1888: *L'armata d'Italia*, nel quale si faceva a trattare dell'amministrazione e dell'ordinamento della marina da guerra italiana. Ed ivi, tra i dati statistici e i ragionamenti tecnici e le osservazioni sull'educazione che deve darsi ai marinai delle torpediniere, s'incantava, rapito, ad assaporare la parte a questi assegnata in battaglia: « S'avvicineranno essi alla gran nave nemica sotto la grandine incessante delle mitragliatrici e dei cannoni a tiro continuo, capaci di dare più che seicento colpi al minuto con incredibile sicurezza. S'avvicineranno a quattrocento metri: a men di quattrocento, se sarà possibile.

Lanceranno il primo siluro; lanceranno il secondo. E nessuna gioia umana eguaglierà la loro se potran vedere la mostruosa corazzata nemica inclinarsi in sul fianco, volgere al cielo le inutili bocche de' suoi cannoni da cento, e rapidamente scomparire, con le sue torri e con le sue batterie, in un gorgo smisurato! ». La stessa forma d'interessamento produsse le *Odi navali*, con la celebrazione della nave da guerra, della torpediniera:

Naviglio d'acciaio, diritto veloce guizzante,
bello come un'arme nuda,
vivo palpitante
come se il metallo un cuore terribile chiuda...

e col lamento del prode Saint-Bon, che Morte doveva vedere, non volto cinereo affondato nel guanciale, ma corpo procombente e versante fuor delle vene fiotti di sangue, sul ponte della nave ammiraglia. — Nella *Canzone di Garibaldi*, non c'è patria, non c'è popolo, non c'è libertà: niente di quel che costituisce la figura storica del popolano di Nizza, dal gran cuore. Ma c'è la guerra e c'è l'idillio. Le descrizioni degli eroi garibaldini, di Bixio, di Nullo, di Schiaffino, sono meramente pittoresche, o meglio, fisiche. Una delle parti più splendide è la lotta sul Gianicolo, intorno a Villa Corsini:

luoghi già d'ozî, di piaceri
di melodie e di magnificenze
fuggitive, orti custoditi da cieche
statue ed arrisi da fontane serene.....

E pone sotto gli occhi i cadaveri dei combattenti accumulati a piè degli agrifogli, dei balaustri, delle statue, delle urne; il pendìo diventato riviera di sangue, cupo bulicame di membra lacere; gl'incendî, le grida; i legionarî ansanti, arsi di sete e d'ira, armati di tronconi e di schegge, neri di fumo e di polvere; e l'incontro della fresca schiera giovanile del Medici,

sopravvegnente, con le barelle dei feriti e dei moribondi, che ridono di riso non umano, e quelli che non possono ridere balenano dagli occhi e gettano le bende, scoprendo le membra tronche e le grandi ferite, ed uno scuote il moncherino come un aspersorio sui nuovi arrivati... L'idillio è dato dal ritirarsi di Garibaldi a Caprera con solo un sacco di semente, nella pace campestre. Ma, forse, ho detto male «idillio»: l'idillio vuole una vita intima, che qui manca. Vi ha invece, vigorosissima, la rappresentazione dei particolari della vita rustica. Garibaldi, rientrato nella sua casetta:

> s'accosta
> al bianco letto che dà i profondi sonni,
> ove il lin rude par che di sale odori
> (lavato in mare e torto su lo scoglio?).

Nella notte, si leva al lamento di un agnello e va in cerca del perduto tra i dirupi:

> Ed ecco un che di bianco, un che di lieve
> nell'ombra, come una falda di neve
> intiepidita da una pena vivente...

Non sembra di toccare anche voi quell'essere vivo, là, nel freddo notturno della montagna? e di precipitarvi col povero animaletto intirizzito al caldo e al ristoro del latte materno, tosto che l'eroe lo riporta alla stalla?

> Senza indugio il pastore apre
> la porta e cáuto depone al limitare
> di pietra il redo che, su le oblique zampe
> lanose, come un infante traballa,
> bela dal roseo muso, per l'ombra calda
> saltella in cerca della poppa gonfiata.

Gli ultimi tre libri, che ci ha dati il D'Annunzio, sono il *Fuoco*, la *Francesca da Rimini* e le *Laudi*. Si è egli forse cangiato alfine, dopo tante e svariatissime esperienze, e

dopo tanto invocare e annunziare il rinnovellamento e la purificazione della sua arte? Non pare. Queste ultime sono, certamente, tra le sue cose più vigorose, che prendono posto accanto al *Trionfo della morte*, ben più importanti delle *Vergini delle rocce*, dei drammi, dei *Sogni* e delle *Parabole* degli anni intermedî; ma siamo sempre innanzi piuttosto a un contrarsi e distendersi di nervi che a contrasti e accordi di pensieri e di volontà, o a questi solamente in quanto si sommergono in quelli.

Nel *Fuoco*, il D'Annunzio immagina una relazione passionale tra un giovane poeta e una grande attrice, disperata di aver perduto fin l'ultimo vestigio della sua giovinezza e paurosa di ritrovarsi sola in un deserto cinereo. A quali studî e investigazioni egli non sottopone il corpo di quella donna, « che pareva portare per lui nelle sue vesti raccolta e muta la frenesia delle moltitudini lontane, dalla cui bestialità compatta ella aveva sollevato il brivido fulmineo e divino dell'arte con un grido di passione o con uno schianto di dolore o con un silenzio di morte »; quel corpo nel quale « credeva scoprire i vestigi di tutte le voluttà e di tutti gli spasimi, non più giovane, ammollito da tutte le carezze e rimasto ancora sconosciuto per lui »! Desidera: « Ah, io ti possederò come in un'orgia vasta; io ti scrollerò come un fascio di tirsi; io scoterò nella tua carne esperta tutte le cose divine e mostruose che t'aggravano, e le cose compiute, e quelle in travaglio che crescono dentro di te, come in una stagione sacra ». Ma, soddisfatta la brama, il giovane si parte da lei all'alba, preso quasi da disgusto, avido di luce, di aria fresca, di moto, di gioventù. E non altro che un giuoco di sensazioni è nei capitoli, mirabili, del labirinto e della visita a Murano. Nel romanzo, sono, inoltre, sparse confessioni sulla sua vita intima di uomo e di artista, teorie sull'arte, disegni di opere future da scrivere e di teatri da fondare, ed impressioni reali e fantastiche della folla, di Venezia, di una muta di cani di varia

razza, ed altre ed altre. — La *Francesca* mal si paragona a quella di Dante, di cui il D'Annunzio non continua (e come potrebbe?) la concezione. Ognuno ricorda le fini osservazioni del De Sanctis sulla coscienza del «peccato», che penetra tutto l'episodio dantesco, e sulla delicatezza, la gentilezza, il pudore, che la colpevole, la dannata, mette in ogni sua parola, pur lasciando sentire la forza della passione, che ancor non l'abbandona. Ma il D'Annunzio ne ha cavato (la definizione è sua, nel *Commiato*) un «poema di sangue e di lussuria». — Il primo volume delle *Laudi* descrive un viaggio verso l'Ellade sacra, e un ritorno a Roma; ma (salvochè in alcune intenzioni, le quali restano mere intenzioni) non ha nulla dei viaggi dell'anima, di una *Divina commedia* o del *Pilgrim's Progress*. Viaggio per viaggio, si potrebbe paragonare piuttosto al poemetto del viaggio in Germania, al *Deutschland* dello Heine. Senonchè, invece della fantasia satirica e dei varî sentimenti ora teneri ora solenni del poeta tedesco, il D'Annunzio descrive gesti di statue elleniche e gesti di dèi, di eroi e di poeti antichi, aspetti di montagne deserte e di città ruinate, e fantastica ora su un'orrida vecchia serva di meretrice, che gli si viene cangiando a poco a poco nella figurazione dell'Elena greca caduta sempre più basso di amori in amori, ora sulle grida feroci dei vincitori e i lamenti inascoltati dei vinti, che sembrano uscire, in canto amebeo, dai campi di battaglia dell'Ellade. Egli ha vissuto, ormai, la vita di diecimila anime: può inneggiare alla Diversità, da lui amata e coltivata; il disgusto degli amori lascivi e furenti lo ha spinto ad amori più calmi coi miti, con la storia, con gli oggetti naturali. Quel sentimento panico, che già un tempo si formò in Andrea Sperelli e in Giorgio Aurispa nelle loro crisi e convalescenze, è diventato uno stato più frequente, e quasi consueto, del suo spirito. La sua anima umana non vive che del suo sforzo perenne di effigiarsi su tutte le cose come un sigillo imperiale: non

più su quelle sole che cercava il suo ardore giovanile. Ed egli compone laudi, nelle quali loda tutte, tutte le cose, perchè di tutte ha saputo e sa farsi un godimento.

IV.

Compiuta questa lunga, e nondimeno rapida, rassegna della vasta opera del D'Annunzio, e messa in chiaro, nel percorrerla, la costanza del temperamento poetico dell'autore, non si può, tornando a porgere orecchio alle voci dei critici, non restare meravigliati della quantità e della qualità dei «consigli», coi quali il D'Annunzio è stato assalito. Quanti e quali! Dai suggerimenti discreti e sospirosi del buon Errico Nencioni alle recenti e solenni esortazioni di Errico Ferri, che lo ha invitato a lasciare da parte le adultere Francesche, per raccogliere in cambio «i palpiti delle risaiole e degli uomini che estraggono dalle viscere della terra il carbon fossile, dando moto alle macchine sbuffanti»! E altri hanno lamentato che egli offra «un lato solo della vita», invece di offrire la vita «in tutti i suoi lati», quasichè egli debba essere non già un singolo poeta, apparso nei secoli, ma il *poeta poetarum*, tutta la poesia insieme, passata, presente e futura. E altri si sono confortati e compiaciuti quando hanno visto, o hanno travisto, che spuntasse talvolta in qualche opera (e di solito nell'ultima pubblicata) il D'Annunzio del loro cuore pudico, ansioso di promuovere la virtù; e lo hanno incitato, come quell'implacabile cognata del romanzo di Dickens incitava la povera moribonda, «*to make an effort*», a fare ancora un altro sforzo! [1].

---

(1) «*... and perhaps a very great and painful effort which you are not disposed to make; but this is a world of effort, you know!...*». (*Dealings with the firm of Dombey and son*, cap. I).

Se mai, questa volta il solo consiglio buono sarebbe stato di non ascoltarne nessuno; e anzi di stare in guardia contro quell'altro sè stesso, che si trova più o meno in ogni poeta e nel D'Annunzio è assai vivace. Quell'altro sè stesso, docile o consenziente all'opinione comune, lo ha indotto a farneticare col motto: « O rinnovarsi o morire! » (e gli applausi onde fu salutato dovevano ammonirlo, come ammonirono l'antico ateniese), o a proporsi di scrivere opere che tenessero il mezzo tra il pessimismo delle scuole letterarie dell'Europa occidentale e la pietà eccessiva degli slavi, ed affermassero « una semplice e virile giustizia »; o ancora, poichè gli si rimproverava che egli non dicesse « la parola di vita », ad almanaccare su quel che sia, e come si faccia a dirla, codesta parola di vita, tanto aspettata, e ch'egli proprio, chi sa perchè, era invitato a pronunziare! Si è già visto che invano egli tenta il sentimento di pietà e di bontà, il quale gli si cangia in cosa affatto diversa, in morbosità erotica o in raccapriccio fisico. Ma non solo egli non riesce a raggiungere il suo proposito: lo sforzo molte volte è cagione degli errori artistici, generalmente riconosciuti nei suoi libri, p. e., nel *Giovanni Episcopo* e nell'*Innocente*. Se in questi romanzi le singole situazioni sono splendidamente rappresentate e rese comprensibilissime, l'insieme rimane poco comprensibile. Tullio Hermil è un colpevole, straziato dal rimorso o un cinico vantatore? Non si vede chiaro. Egli è, in verità, l'artista medesimo, che per contentare la gente sovrappone alle sue analisi chiarissime e terribili un sentimento artifizioso, che non riesce a sentire. La smania di fingere il possesso di non so qual alto concetto morale e politico, è anche cagione del vuoto che si avverte nelle *Vergini delle rocce*, nei drammi, e sparsamente in altre opere. C'è in esse una falsa profondità, che spiace agli intelligenti, i quali non tollerano di essere illusi, delusi e trastullati da nessuno, e neanche da un artista grande. Il D'Annunzio abusa in questi casi

di forme negative e indefinite, come: « Nessuno mai conobbe... »; « Nessuna cosa al mondo... »; « Nulla poteva eguagliare... »; « Mai sangue fu più timido... »; « Mai voce umana espresse in sì breve suono sì gran numero di cose recondite »; e di altrettali giri di frasi. E che cosa significano, nelle stesse *Vergini delle rocce*, sentenze come questa: « Ah, padre, chi potrà mai disperare delle sorti del Mondo, finchè Roma sia sotto i cieli? »; e poco dopo: « Ora, per qual misterioso concorso di sangui, da qual vasta esperienza di cultura, in qual propizio accordo di circostanze, sorgerà il nuovo Re di Roma? ». Di cotali sentenze il libro è pieno. E pienissima ne è la *Gloria*: « Per te, ogni giorno io tenderò la mia vita verso le mire che non fissò nessuna speranza. Per te ogni mio giorno sarà impresso di un'azione potente in cui tu riconoscerai la specie della mia anima, come in un suggello impresso ». Creare, dominare, essere il padrone, fecondare Roma, la stirpe, le energie occulte, la campagna, la città, la folla o la belva, il dittatore, il segno, la forza, la fede, l'idea: vi è tutto il profilo esterno di una grande lotta politica, ma la lotta manca. Quel dramma piglia talvolta l'aspetto di una pantomima: gesti senza parole, o parole che promettono e annunziano, e non vanno oltre l'annunzio e la promessa. « Credete in me? nella verità e nella potenza della mia idea? », dice Ruggero Flamma ai suoi seguaci. Chi gli può credere, se non si sa quale questa sua « idea » sia? O, se mai, gli crederanno quei « discepoli » del poeta, dalla fede sconfinata, che egli ha così deliziosamente ritratti nel *Fuoco*: quei discepoli, che hanno dei bambini non solamente la credulità, ma l'amabile pappagallismo, che fa spuntare il sorriso sulle labbra. Li si ascolti, riuniti a banchetto. L'un d'essi, imitando il maestro, escogita un'analogia intorno all'atteggiamento, che la Foscarina aveva assunto durante una conferenza nella Sala del maggior Consiglio: atteggiamento « non meno eloquente della parola del poeta », « nè meno musicale del canto di Ariadne », e nel quale « ella aveva

scolpito divinamente nel silenzio la propria statua ». Ed ecco un altro gli fa eco: « Chi vi guardava, vi riconosceva come centro vivente di quel mondo ideale che ognuno di noi, di noi fedeli, di noi prossimi, sentiva formarsi dalle sue stesse aspirazioni, ascoltando la parola, il canto e la sinfonia ». E un terzo: « Ognuno di noi sentiva che nella vostra figura dominante su la folla, incontro al poeta, era un significato insolito e grandissimo ». E un quarto ancora: « Sembrava che voi sola foste per assistere alla nascita misteriosa di un'idea nuova. Tutto intorno sembrava animarsi per generar quell'idea, che presto sarà a noi rivelata, se ci valga l'averla attesa con tanta fede! ». Dall'oggettiva rappresentazione di questa vacuità compunta scoppia irresistibile il comico. In questo simposio, in questa cena, il D'Annunzio spezza ai suoi discepoli come pane e versa loro come vino il corpo e il sangue di un D'Annunzio immaginario. — Pure è notevole che, se il D'Annunzio ha finto talora la pietà e l'interessamento sociale e l'alta concezione morale e filosofica, non ha mai osato tentare due forme, che sono a lui affatto estranee: lo sdegno, « guerrier della ragion feroce », e il riso, l'agile peltaste del buon senso!

Non confonderò coi critici dai mali consigli quegli altri che hanno cercato di mostrare che nell'arte del D'Annunzio, non quale vorrebbe essere ma qual'è, si trova effettivamente un contenuto ideale, una particolare concezione etica della vita. Così Angelo Conti, dopo avere con molto senno criticato il nietzschianismo e altri spunti filosofici del suo amico, sembrava acconciarsi ad accettare da lui una teoria secondo la quale la rappresentazione del piacere, nei suoi libri, sarebbe nient'altro che una via per giungere « ad una intuizione tragica del male »: una purificazione « a traverso le fiamme di un incendio ». I libri del D'Annunzio servirebbero « a mostrare che l'uomo non diventa buono e potente se non a condizione d'essere passato attraverso la debolezza

e la colpa, e d'avere acquistato un sentimento tragico della vita» [1]. C'è del vero, ma con questa avvertenza: che il D'Annunzio rimane perpetuamente in via, non giunge al punto d'arrivo, e percorre tutti i viottoli, ed erra per tutti i labirinti, e torna continuamente sui suoi passi; in modo da potersi facilmente prevedere — che non arriverà mai. Ad arrivare, è impedito da niente altro che dalla propria natura. Egli è gettato nell'oceano delle sensazioni; e, quando non vi nuota placidamente, quando si dibatte per uscirne e crede di afferrare una terra ferma o un'isola, afferra solamente un'onda più alta, che lo sbalestra in là. L'elevazione morale sarà in lui un'oscura nostalgia, l'aspettazione di una dolcezza diversa dalle dolcezze già provate; ma egli non riesce mai a possederla, e nemmeno a intravederla o a presentirla. Il limite è nella sua natura. Di recente, il Borgese, in uno scritto della *Nuova antologia*, ha speso alcune belle pagine per mostrare che nella poesia del D'Annunzio è immanente una visione idealistica, una celebrazione delle cose del mondo quali apparenze dell'unità essenziale e inattingibile, un'intuizione pànica, ch'egli riattacca ai greci, e più particolarmente alla *Weltanschauung* degli indiani. Al Borgese mi verrebbe voglia di osservare che, se quello del D'Annunzio è idealismo, sarà idealismo protagoreo, il quale, come è noto, servì di fondamento alla morale cirenaica, all'ἔχω καὶ οὐκ ἔχομαι di Aristippo, divenuto il motto di Andrea Sperelli: *habere, non haberi!* Ma, fuori di celia, una dottrina della conoscenza, una gnoseologia (tale l'idealismo soggettivo) non si può mai ritrovare, nemmeno in forma irriflessa, in una poesia; e ciò appunto perchè la poesia è forma di conoscenza, forma affatto particolare, e non modificabile dal modo filosofico di teorizzare la conoscenza stessa. Allorchè si attribuisce, o si nega,

---

(1) ANGELO CONTI, *La beata riva* (Milano, 1900), pp. 132-135.

al contenuto di un poeta l'idealismo, non si può intendere altro che la concezione pratica, o, meglio, sentimentale della vita, che si riflette nell'arte di lui. E, per questo riguardo, le osservazioni del Borgese confermano l'esattezza della caratteristica, che è stata data di sopra, dell'atteggiamento psichico del D'Annunzio. Che cosa è l'intuizione pànica (che abbiamo visto formarsi nel suo animo in certi momenti di debolezza e nei periodi di convalescenza, ed allargarsi all'uscire della giovinezza impetuosa) se non sentirsi tutt'uno con la natura, spogliare l'umanità o agguagliare la propria spiritualità a quella delle cose: farsi natura, e perciò conferire alla natura la propria medesima vita? Non è vita superiore, come pareva a Giorgio Aurispa; ma vita bassa e primitiva, e ben altro si richiede perchè da essa si svolga una vita superiore: un filosofo direbbe che vi manca il momento dell'opposizione, mediante il quale si raggiunge la vera unità e vita superiore (1). — Nè mi so rendere ragione

---

(1) In uno scritto posteriore (*Illustrazione italiana*, 27 dicembre 1903), il Borgese abbandona, per quel che mi sembra, l'interpetrazione idealistica ed ammette il sensualismo dell'arte dannunziana. Ma aggiunge che, se «l'avidità sensuale è l'origine» della sua opera, «la morale eroica ne è il risultato». «Tutti gli amori del poeta d'Elettra nacquero dal piacere. Non i pedagoghi gl'inocularono l'amor di patria: l'Italia gli piacque per i suoi bei monti e per il suo bel mare, e, poichè gli piacque, l'amò. Il mare fu prima la maraviglia dei suoi occhi puerili, lo accese per lo spettacolo delle navi rostrate e per il sogno delle battaglie fragorose: poi divenne il segno della sua nazione rinata a dominare. L'eroico prima lo avvinse per la pompa visibile che per la nudità dell'idea». Precisamente; ma quel «segno» e quell'«idea», che giungono in ultimo, non hanno l'aria di due intrusi? E, quanto alla «morale eroica», è essa poi qualcosa di più di una bella frase? Nella morale comune c'è quanto occorre per essere eroi (essere, è il difficile!); ma la «morale eroica» è un eufemismo per designare quello stesso atteggiamento che io ho chiamato dilettantismo e sensualità: quando non designa addirittura il vuoto.

delle gravi dispute che si sono levate, all'apparire della *Laus vitae*, intorno al neopaganesimo del D'Annunzio. Qualche accento contro « il Galileo di rosse chiome », o contro

> quella sua vergine madre,
> vestita di cupa doglianza,
> solcata di lacrime il volto,
> trafitto il cuore di spade
> immote con l'else deserte,

destinata a dissolversi innanzi alla Dea ritornante dal florido mare, — se ha mosso scandalo nelle anime pie, è in sè cosa troppo secondaria da darle peso nella considerazione dell'arte del D'Annunzio. Nella quale il paganesimo, o che s'intenda come concezione edonistica della vita ristretta al mondo terreno, o come concezione idealistica libera dalle idee dell'oltretomba, è sostanzialmente assente. E se domani il D'Annunzio, in un'altra momentanea disposizione di fantasia, esalterà Cristo o carezzerà delicatamente la Vergine del dolore [1], anche in quel caso nulla d'essenziale, a mio credere, si sarà cangiato nella sua arte.

Il contenuto psichico del D'Annunzio è non di là, ma di qua dalla morale, e perciò stesso non è neanche, a parlare propriamente, immorale. Non era tale nemmeno nel periodo della sua prima opera, dominata esclusivamente dalla voluttà. Egli non è stato mai un gaudente soddisfatto del piacere. Nessuno meglio di lui ha fatto sentire « l'oscura tristezza, che è in fondo a tutte le felicità umane, come alla foce di tutti i fiumi l'acqua amara ». Dal preludio dell'*Intermezzo* alle *Laudi* egli ha trovato in tutte le sue opere

---

(1) Fui facile profeta, perchè, otto anni dopo, il dilettantismo del D'Annunzio divenne cristiano e cattolico, nel *Martirio di San Sebastiano* e in altre opericciuole: cfr. *Critica*, IX, 266. (*Nota aggiunta in questa edizione*).

espressioni vigorosissime per rendere il malcontento, la noia, la vergogna, il castigo intrinseco che accompagna, o attende inesorabile la voluttà invadente. Nel preludio dell'*Intermezzo*, è la Gorgone antica, la Rosa dell'Inferno, l'Onta innominata, la Lussuria onnipossente, « madre a tutti i misteri e a tutti i sogni »; nella *Laus vitae*, riappare nella sazietà della carne

la Concubina
seduta su la proda,
che guatava in silenzio
con i suoi occhi instrutti,
nella cui notte ingombra
io vedea passar gli antichi
mostri e gli eterni lutti;

e si esprime il disgusto dei rigagni putridi, dei lascivi amori mendaci, dei giacigli acri, della schiuma da lui assaporata, « più salsa che quella del mare ». Il suo *Cantico dei Cantici* ha sempre accanto a sè un *Ecclesiaste*. — Nè il D'Annunzio è un fantastico o un mistico, che trasfiguri la voluttà nella moralità e la moralità bagni di voluttà, stabilendo come una scala ascensiva e progressiva da questa a quella. Alla sua limpida osservazione, alla sua mente latina, non isfugge la genesi prosaica, meramente fisiologica, delle più variopinte estasi erotiche. Ed esce, frammezzo di esse, a parlare della « castità mantenuta per alcune settimane in quella primavera fervida », o dell' « astinenza prolungata », come nell'*Innocente*; o, come nel *Trionfo della morte*, della « libidine ereditaria » del giovane, il quale riconosce in sè stesso le tendenze del padre, descritto poco prima in tutta la sua ripugnante perversione: parole e richiami, che subito raffreddano, scolorano, tarpano le ali al rapimento, e ne dissipano l'aureola fittizia. È stato detto che c'è, nel D'Annunzio, del marchese di Sade; e la parola « sadismo » ritorna, in effetti, più volte nelle sue pagine. Ma egli, sebbene preso da quelle immagini, le guarda in

faccia con occhio limpido e penetrante, senza il turbamento e le traveggole del maniaco erotico. — Nè, infine, il D'Annunzio è un cinico, un forte, che professi di spremere dalla vita tutto ciò che gli può dare e lasci che Giove stanchi il suo fabbro, o, come l'eroe spagnuolo, esclami spensierato: *Que largo me lo fiais!* Egli dubita e analizza; e se vi sono atei religiosi, cioè che hanno la religione dell'ateismo, al D'Annunzio manca la risolutezza, la religiosità dell'empietà. Nel *Piacere*, egli riconosce la «miseria morale», la «menzogna», la «falsità», di Andrea Sperelli, il «dispregio di sè stesso pari all'ignavia»; nell'*Innocente* confuta, subito dopo averli esposti, i sofismi «speciosi», onde si copre il tristo egoismo di Tullio Hermil. I suoi eroi non hanno volontà: la «volontà (egli dice, parlando di Andrea Sperelli), disutile come una spada di cattiva tempra, pendeva al fianco di un ebro o di un inerte». Non sono gli «eroi» del sensualismo e dell'egoismo; sono (cosa ben diversa) uomini, che si lasciano dominare e trascinare dal sensualismo e dall'egoismo. Lo stesso nietzschianismo del D'Annunzio non ha nulla d'immorale, non essendo se non il conato a conquistare un punto di vista ideale per guardare la vita: conato torbido e sterile, conato equivoco, che sogna non si sa quale dominio delle genti, ora per calpestarle e godere del tormento e del sangue degli schiavi, ora per distribuire loro, con benevolenza, il pane per l'esistenza fisica e il nepente estetico per la vita spirituale. Il D'Annunzio ha costruito, qua e là, muri ed archi; ma indarno si sforza di dare compimento e unità all'edifizio, volgendovi sopra una cupola.

Perciò le sue creazioni sensuali vengono dette plastiche, marmoree, fredde, degne di una galleria di statue antiche o dell'*Antologia* greca. Sono chiuse in loro stesse: non rappresentano un programma sicuro, rettilineo: metteranno capo al *Trionfo della morte* o alla *Laus vitae*, che è il trionfo dell'arte, ma non di certo a un *Trionfo del piacere*. — *Omnia*

munda mundis per l'animo onesto che reagisce, immediatamente, come deve, allo spettacolo della disonestà; ma *omnia munda* anche pel D'Annunzio, il quale mostra, a chiari segni, una sua particolare forma d'innocenza. Innanzi alle complicazioni più ardenti e malefiche della bestia umana, come innanzi alle manifestazioni ideali dell'uomo, egli sembra mormorare, guardando e riguardando fiso: — Tutto ciò è ben curioso e misterioso. — Ed ha talora del fanciullo che ridice, senza fermarsi a riflettere e senza darsi alcuna briga dei bisogni e delle opinioni sociali, ogni pensiero che gli passi pel capo, ogni impressione che gli entri pei sensi (1).

---

(1) Sarei dolente se la discussione che ho fatta potesse fraintendersi come una concessione alle vecchie dispute intorno alla cosiddetta moralità nell'arte. Che l'arte sia indipendente, perchè idealmente anteriore alla morale, è una di quelle tesi fondamentali dell'Estetica, che non è più il caso di discutere: chi non ne è persuaso, studî e se ne persuaderà. Ma quella tesi non impedisce altri ordini di considerazioni; per esempio (quando c'è materia a farla), circa il carattere morale che ha il contenuto psicologico di questo o quello artista e opera d'arte. L'arte non è nè buona nè cattiva, ma Jago è malvagio: allo stesso modo, che l'arte non è filosoficamente nè vera nè falsa, ma la filosofia della poesia del Leopardi è contestabile. Sono questioni diverse, e vanno esattamente distinte; e in forza di questa distinzione noi ci siamo domandati se la concezione del D'Annunzio (fuori dell'arte, guardata in sè) sia morale, immorale o amorale. E dovevamo domandarcelo, non già per approvarla o condannarla, ma per approfondirne la natura, il significato, la genesi storica e psicologica. — A proporre la questione nel secondo significato tendevano, inconsapevolmente, coloro che accusarono il D'Annunzio d'immoralità e peggio, in una ben nota polemica che seguì la pubblicazione dell'*Intermezzo di rime*, nel 1883. Uno di quei critici, confusamente esprimendosi, dichiarava: « Nel parlare della poesia sensualistica del D'Annunzio, io non ho voluto affatto entrar nel merito letterario di essa e nella questione dell'arte; io l'ho considerata semplicemente come un'azione umana, secondo i criteri dell'onesto e del disonesto ». E sbagliava, perchè nè l'arte è azione, nè si può considerare a capriccio come tale; ma aveva certamente ragione,

Ma un altro pregiudizio dei critici deve richiamare la nostra attenzione, perchè anch'esso è stato partecipato dal poeta e ha prodotto qualche cattivo effetto nella forma della sua opera. Lo chiamerei il pregiudizio della « quantità », per distinguerlo in certo modo dall'altro, che potrebbe chiamarsi della « qualità »; e direi che ha qualche relazione con certe idee delle vecchie scuole letterarie, onde non sembrava che si facesse poesia degna se non col Poema e con la Tragedia; e poemi e tragedie scrivevano tutti i più pacifici letterati, i meno epici, i meno tragici. Così il D'Annunzio si è talora proposto di far rivivere la « tragedia ellenica », e ha gonfiato e falsato alcune sue brevi ispirazioni: errore che si osserva in particolare nei drammi della *Città morta*, della *Gioconda* e della *Gloria*, ma si può ritrovare un po' da per tutto nelle altre opere. Chi rilegga il *Fuoco*, là dove è esposta la prima idea della *Città morta*, vedrà che vi si contiene tutto ciò ch'era nell'animo del poeta quale ispirazione spontanea: il dramma posteriore è stato disteso col diluire quelle poche pagine. E i personaggi di esso sono ombre pallide, e parlano tutti con la stessa intonazione; e, quando non dissertano, non fanno se non osservarsi a vicenda nei loro movimenti, nella loro mimica, nelle loro parole, e a vicenda comentare le proprie osservazioni ed escogitare analogie. Bianca Maria dirà ad Anna: « Che suono ha la vostra voce, Anna! È così dolce che mi tocca il fondo dell'anima, come una musica. Quando voi parlate delle cose belle, sembra che venga alle vostre labbra l'eco di non so

---

quando rivendicava il suo diritto di determinare la fisonomia del contenuto psicologico del D'Annunzio. Senonchè il critico sbagliava poi daccapo nel giudizio su quel contenuto; e, in verità, è strano che il medesimo uomo, il quale nel giovinetto sedicenne scoperse la stoffa del poeta vero (ho nominato il Chiarini), abbia poi così completamente e costantemente disconosciuto lo svolgimento di quell'ingegno, da lui con tanta felicità additato. Sarà codesto, a mio credere, uno degli aneddoti più curiosi nella storia della critica.

qual canto ». Ed Anna dirà a Bianca Maria: « La vostra voce, ora, è fresca come una polla... ». A questo modo va innanzi il dialogo. C'è perfino della vana ripetizione di parole. Anna alla nutrice: « Ah, perdonami, perdonami. Io debbo farti piangere ». La nutrice: « Perchè, perchè parli così? Perchè mi stringi così? ». Anna: « Oh, no, no... per nulla, per nulla... Dicevo così perchè omai io non posso darti nessuna gioia, povera nutrice, nessuna gioia... ». La nutrice: « Tu non mi nascondi nulla: è vero? Tu non sapresti ingannare la tua poveretta, è vero? tu non sapresti ingannarla... ». Non si coglie qui il poeta nei momenti di vacuità? Non si sente l'artificio e lo sforzo? — So bene che comunemente si reputa che i difetti di questo e di altri drammi del D'Annunzio vengano dalla deficienza, che sarebbe in lui, di « drammaticità », della virtù di far vivere altri esseri fuori della propria anima. Ma codesta è spiegazione rettorica: ogni lirico è insieme drammatico e ogni drammatico è lirico; e, del resto, la *Francesca da Rimini* è venuta a smentire col fatto la pretesa incapacità del D'Annunzio ad « obiettivarsi »: non sono « obiettivi » (nel significato usuale) Francesca e Malatestino, Ostasio e Gianciotto, e le molte figure secondarie del notaio, del mercante, delle damigelle? Meglio la fiacchezza della *Città morta* e degli altri drammi si spiega con la concorrenza in esse del pregiudizio « qualitativo » e del pregiudizio « quantitativo ». Del quale ultimo potrei andare mostrando altre tracce nella *Canzone di Garibaldi*, e nelle *Odi* celebrative di eroi, se non fosse cosa troppo evidente e nota. Negli stessi titoli, che il D'Annunzio si compiace di dare ai suoi libri, sarà facile scorgere un certo che di gonfio e di sproporzionato. Su per giù, essi dicono, tutti, qualche cosa di più o di diverso, di quel che dicono i libri [1].

---

(1) Il miscuglio di elementi artificiosi nell'opera del D'Annunzio giustifica l'impressione che innanzi ad essa si prova talvolta, e che

Il dilettantismo psichico, che abbiamo additato come fonte dell'arte dannunziana, non può dare luogo ad ampie e armoniche rappresentazioni della vita, come accade di altri atteggiamenti dello spirito. La frammentarietà non è il difetto di quest'arte, ma ne è carattere intrinseco, la naturale sua forma estetica. Coloro, che non considerano questa intrinseca necessità, lamentano che « un poeta, ricco di tanti mezzi, non ne faccia uso degno »; e il D'Annunzio stesso confessa, per bocca di Andrea Sperelli, che egli ama « più l'espressione che il pensiero »; e tutti insieme concludono che il formalismo è carattere costante dell'arte italiana. Coloro chiamano mezzi ciò ch'è tutto il D'Annunzio: il poeta degrada col nome di « espressioni » vuote di « contenuto » ciò che è invece « il suo contenuto »; e tutti poi calunniano l'arte italiana, dandole taccia di formalismo e di rettorica.

Anche in quei libri di lui, nei quali i legami artificiosi sono minori, il carattere di frammentarietà è evidente. Nel *Trionfo della morte* l'autore medesimo sente il bisogno di dare qualche giustificazione di tutto ciò che vi ha ficcato dentro (benchè non giustifichi l'assenza di ciò che avrebbe dovuto aggiungere, per conferire saldezza e coerenza al racconto); e dice: « Io ho circonfuso di luce, di musica e di profumo le tristezze e le inquietudini del morituro: ho evocato intorno

---

è così manifestata dal Mazzoni: « Quando leggo le sue prose, mi trovo di frequente sbalzato dall'ammirazione al tedio, poi dal tedio all'ammirazione: non è la prosa che vorrei, e pur mi seduce; sedotto, mi vince; vinto, mi sazia o mi sdegna, perchè sospetto che l'autore non voglia tanto persuadermi e commuovere quanto farsi gioco di me affettando pensieri e affetti diversi da quelli che veramente ha in sè: séguito a leggere e sovente ritrovo il poeta vero, ritrovo anche più di sovente l'artista felice » (nella *Nuova antologia*, 16 maggio 1899). E ora Gustave Kahn: « *Il est précis de forme et de fond limoneux* »; « *s'il est méticuleux dans la forme, il est brouillon dans la conception* » (nella *Nouvelle revue*, 1 novembre 1903).

alla sua agonia le più maliose apparenze: ho disteso un tappeto variopinto sotto i suoi passi obliqui ». In verità, non solo i volumi di brevi liriche, ma spesso anche le tragedie, i romanzi e i poemi del D'Annunzio, formano raccolte di liriche o di cicli di liriche. Che cosa sono le *Vergini delle rocce*, se non il *Canzoniere delle Vergini condannate alla sterilità*? Che cosa è il *Fuoco*, se non il *Canzoniere della donna sfiorita*? Che cosa è la *Gioconda*, se non un libro della *Bella mano*, anzi delle *Belle mani*?

A questo intrinseco carattere di frammentarietà si deve congiungere anche l'abbondanza eccessiva delle immagini, che è stata spesso rimproverata al D'Annunzio. Gli è che nei particolari delle sue opere vige quel diffuso spirito di calma e indifferente contemplazione, il quale, come gli ha fatto rompere la vita e la realtà in frammenti, così lo induce a spezzettare i frammenti stessi in altri più piccoli. E le immagini, felici di solito quando si considerino a una a una, producono nell'insieme un luccichio, che confonde e stanca.

Un altro corollario è agevole trarre. Il Borgese, nel saggio ricordato più sopra, ha ben riconosciuto la preparazione del metro della *Laus vitae*, i segni di questa « antica aspirazione » del D'Annunzio, nelle sue poesie precedenti, e anche nei libri di prosa, nei quali « il periodo s'avvicina gradatamente alla strofe, sinchè nel *Fuoco* la nuova forma creativa è trasparente da un velo lievissimo e sembra pronta ad irrompere come da un calice che s'apra ». Appunto perchè la sua « aspirazione » è, pur nei libri di prosa, verso il metro, — siano i metri barbari, « più snelli ed interrotti », siano le strofe rimate o i distici fioriti di rime, o il metro libero della *Laus vitae*, — il D'Annunzio più completo e perfetto è, in complesso, quello dei versi e non quello delle prose. Nella forma prosastica egli dice spesso meno bene ciò che ha detto, o direbbe, nei versi. Qualche volta vi si sente a disagio, ed alcuni effetti strani nascono da questo contrasto tra l'alato

sentimento del poeta e l'andamento prosastico, al quale egli si è costretto: donde il mancato effetto di certe ripetizioni e ritorni d'immagini e parole; donde anche la preziosità, di frequente imputatagli. Talvolta, le sue pagine di prosa somigliano perfino a quelle « stesure in prosa », che il Leopardi soleva fare dei suoi canti nel primo periodo della loro elaborazione poetica. Si vedano, per dare un esempio, le tre « liriche », messe in bocca a Violante, a Massimilla e ad Anatolia nel principio delle *Vergini delle rocce*. « Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire (dice Massimilla silenziosamente, seduta sul sedile di pietra, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco). Io non ho potere di comunicare la felicità, ma nessuna creatura viva e nessuna cosa inanimata potrebbe, come la mia persona tutta quanta, divenire il possesso perfetto e perpetuo di un dominatore. Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire..... ». Si sente, in questi casi, che la prosa non è naturale e definitiva.

V.

Così l'esame delle opinioni dei critici, e degli errori stessi del poeta, ci ha condotti a meglio fissare la fisonomia e i confini dell'arte del D'Annunzio, e a determinare le qualità necessarie della forma di essa.

Nel riandare ora rapidamente tutta la sua opera, nell'abbracciarla qui in ultimo con uno sguardo complessivo, a me si presentano spontanee e insistenti, quasi immagine riassuntiva, certe parole dell'antico retore, noto col nome di Demetrio Falereo, intorno alle cose dolci e graziose, alle χάριτες, onde era tutta piena la poesia di Saffo: boschi di ninfe, imenei, amori. Vero è che in quella del D'Annunzio s'incontrano anche stragi e crudeltà: col rosso delle rose il rosso del sangue vivido, con pallori di rose pallori di morte. Ma anche

queste (deve essere ormai chiaro) sono, pel D'Annunzio, raffinatezze e χάριτες.

E ricordo, anzi tutto, le figurazioni della donna, oggetto di tanto desiderio, di così intensa e insistente indagine. Meglio che anime di donne, sono corpi di donne. Volti enimmatici, come quello della Elena del *Piacere*: « La sua testa dalla fronte breve, dal naso diritto, dal sopracciglio arcuato, d'un disegno così puro, così fermo, così antico, che pareva essere uscita dal cerchio di una medaglia siracusana, aveva nelli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione: quell'espressione passionata, intensa, ambigua, sopraumana, che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell'arte, ha saputo infondere in tipi di donne immortali come Monna Lisa e Nelly O' Brien ». Un aspetto simile torna nell'altra Elena, la Comnena della *Gloria*: « È nella sua veste come in una guaina. Fatta per la guerra, con quel suo casco di capelli coerenti, con quella bocca che sfida senza aprirsi, con tutto quel diamantino viso disperato. Se l'audacia avesse un viso, sarebbe quello ». E nei versi:

> Ella avea diffuso in volto
> quel pallor cupo che adoro.
> Le splendea l'alma ne li occhi,
> quale in chiare acque un tesoro.
> Ne la bocca avea il sorriso
> fulgidissimo e crudele
> che il divino Leonardo
> effigiò ne le sue tele.
> Quel sorriso tristamente
> combattea con la dolcezza
> de' lunghi occhi e dava un fascino
> sovrumano a la bellezza
> de le teste femminili
> che il gran Vinci amava. Un fiore
> doloroso era la bocca,
> e un misterioso odore
> esalava nel respiro...

O negli altri:

> Quella sua chioma, volgente
> su da la fronte regale
> cui cingeva l' immortale
> tristezza divinamente,
> mi ricordava il tesoro
> de le foreste profonde
> ove l' Autunno profonde
> tra porpore cupe l'oro.
> E gli occhi, remoti in cavi
> cerchi d'ombra e di mistero,
> cui tanto il sogno e il pensiero
> facean le palpebre gravi,
> non aveano un' infinita
> calma di tarde acque stigie?
> Entro io vi scorgea l'effigie
> de la morte, ne la vita...

Questa donna misteriosa e sovrana, e altre e altre dalle più diverse fisonomie, egli esplora a parte a parte: o che le denudi con occhi di scultore e di pittore, come nei sonetti dell' *Intermezzo*, nella *Venere d'acqua dolce*, nell' *Isaotta* e nelle pagine dei romanzi, per goderle tutte da capo a piedi in ogni curva, in ogni movimento; o che si fermi a circonfondere di immagini questa o quella parte del loro corpo. Quanta poesia egli sparge su gli occhi, sulle mani, sulle chiome! In luogo dell'anima, resta il corpo; in luogo del corpo, le parti di esso, che vivono come di vita propria. Vivono le chiome di Maria Ferres, nel *Piacere*; vivono quelle di Pantea, nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*. « Tante sono le sue chiome che, quando le discioglie, ella non ode e non vede. Ella è come sotto il peso di dieci coltri. Soffoca, talvolta. Talvolta piange di pena, come una che porti una soma su per un monte, o gorgheggia come un usignuolo nascosto in una siepe.... ». Iperbole propria del sensualismo, che ingrandisce le cose

dalle quali è come affascinato. E i capelli bruni della donna del *Poema paradisiaco*?

> i grandi medusei capelli,
> bruni come le brune foglie morte,
> ma vivi e fieri come l'angui attorte
> de la Górgone...
> Dicono che nel folto de le chiome
> voi abbiate una ciocca rossa come
> una fiamma: nel folto chiusa. È vero?
> Io la penso, e la veggo fiammeggiare.

E qual altro artista ha tanto osservato e vagheggiato le mani? Le mani delle tre Vergini delle rocce; le mani d'Isaotta, che sparivano tra il verde a cogliere le viole, gigli spiritali; quelle della sorella, che, quando essa è afflitta, « le dolgono come se fossero le radici dell'anima sua »; quelle della donna che il poeta ha invano vagheggiato e desiderato:

> a' bei polsi rotondi
> eran finamente unite
> come a stel fiore, le mani.
> Oh divine mani, o bianche
> mani ch'io non ho baciate!
> Si posavan, come stanche,
> sul marmoreo davanzale:
> e le lunghe esili dita
> risplendevano d'anelli...;

quelle, perfette, di Silvia, nella *Gioconda*, che, schiacciate sotto la statua precipitante, le vengono poi amputate: « La bellezza e la leggerezza delle sue mani le davano aspetto di creatura alata. V'era in lei una specie di fremito incessante. Ora pare che si trascini.... »; — e tutte le mani femminili, di varia forma e significazione, passate in rassegna nella poesia:

> Le mani de le donne che incontrammo
> una volta, e nel sogno, e ne la vita...

E gli occhi? Questa è una fantasia su gli occhi di Cassandra; i quali «non erano neri, ma sembravano, perchè le pupille nell'ardore fatidico erano così dilatate che divoravano le iridi. Io penso che nelle pause, quando ella asciugava la schiuma delle sue labbra livide, i suoi occhi fossero dolci e tristi come due viole». Accanto alla fantasia, vedete la realtà degli occhi della Foscarina: «la dolcezza di que' suoi belli occhi, che s'allungavano nelle ciglia come vaporati da una lacrima che di continuo vi salisse e vi si dissolvesse senza sgorgarne».

Le belle membra femminili egli compone in quadri deliziosi, con visione delicatissima di pittore. Atteggia tra le rocce le tre Vergini; altre donne rappresenta mentre legano insieme rose a fasci; o mentre bevono a una coppa di cristallo di forma squisita; o circondate da cani, nello scendere i gradini verso la fonte:

> E conduceali a dissetarsi. Oh dolce
> cosa vedere lei presso la fonte,
> simile a Delia, tra i beventi cani!

Elena sale le scale: «Ella saliva dinanzi a lui, lentamente, mollemente, con una specie di misura. Il mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma de' cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l'avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapule che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole, qual dolce declinazione di ali....». Passa un'altra innanzi alla fontana di Trevi:

> Ma quando ella passò (m'ebbi sol uno
> sguardo, e mi parve quasi un'immortale
> gioia!) mise la fonte alto susurro.
> E dagli omeri vasti di Nettuno
> si levò con un chiaro frullo d'ale
> un volo di colombi ne l'azzurro.

Gli episodî dell'amore sensuale sono i più varî: dalla bramosia, ritratta con forza straordinaria in tante pagine, e specialmente nel *Piacere*, nell'*Innocente*, nel *Trionfo della morte*, nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*, — dove è una corsa disperata che il giovane fa dietro Pantea per la nave, da poppa a prua, finchè la giunge, e « parve che tutta la forza di quegli uomini bramosi fosse entrata nelle sue braccia, perchè egli la svelse dalla prua d'oro come s'impugna un vessillo.... » —, dalla pienezza del possesso alle passeggiate, ai viaggi, ai ritrovi nelle case discrete o ai ritiri negli eremi d'amore, via via fino alla stanchezza, che ha le sue più belle pagine nelle *Elegie romane* e nel *Poema paradisiaco*:

Ella era meco. Forte stringeva il mio braccio ed ansava
contro al gran vento, muta, pallida, a capo chino.
Ahi, trascinato amore! Pareami sentire in sul braccio
(che stringea più forte) premere un peso immane.
Ahi, trascinato amore, con triste menzogna, per tanto
tempo, in sì dolci luoghi! Luoghi già tanto cari!

Amore trascinato, o amori di chi è stanco di amore con donne stanche, i cui occhi non sostengono più la vivida luce:

gli occhi
vostri, nel giorno, sono stanchi. Pare
quasi che non possiate sollevare
le pálpebre, su quei dolorosi occhi;
e nulla, veramente nulla è più
triste de l'ombra che le ciglia immote
fanno talvolta a sommo de le gote
quando la bocca non sorride più.

Ed invita alla fedeltà la donna con la quale sembra avere esaurito ogni possa d'amore:

Siamo dunque fedeli
al nostro antico amore!
tutti del tuo pudore
son lacerati i veli;

e nessuna carezza
t'è più ignota, nessuna.
Al sole ed a la luna
salì la nostra ebrezza.
Ma pur, talvolta, quale
profondo inganno è in questa
desolata foresta
di ricordi, ove sale
il nostro sogno lento:
più lento che leggiere
fumo da l'incensiere
in aria senza vento.
Siamo dunque fedeli
poi che tanto ridemmo,
poi che tanto piangemmo
sotto immutati cieli!
Per l'amor che rimane
e a la vita resiste
nulla è più dolce e triste
de le cose lontane...

Queste cose lontane lo accendono di desiderio sterile e spasimante: come i giardini che sfioriscono, le danze di tempi remoti, i profumi di cui resta traccia in fondo alle vuote fiale, le figure sbiadite sugli arazzi, la donna avida ancor d'amare:

non più giovane, non amata più...;

come Climene che torna nel bosco dei suoi amori; come quella contessa di Clanegg, bellissima, che si è chiusa in una casa senza specchi, per non vedersi invecchiare; come la Foscarina nel *Fuoco*, che si afferra disperatamente alla vita, e che egli guarda, in qualche istante, con infinita tenerezza: « Di tutta la persona amante egli amò allora perdutamente i segni delicati che si partivano dall'angolo degli occhi verso le tempie, e le piccole vene oscure che rendevano le palpebre

simili alle violette, e l'ondulazioni delle gote, e il mento estenuato, e tutto quello che pareva tòcco dal male d'autunno, tutta l'ombra su l'appassionato viso ». — Ritornano nella *Laus vitae*, queste donne, a schiera:

pallide e lasse,
devastate dai baci,
riarse d'amore sino
alle midolle,
perdute il cocente
viso entro le chiome,
con le nari come
inquiete alette,
con le labbra come
parole dette,
con le palpebre come
le violette...

O la nostalgia è per le donne, che egli ha amate e non ha possedute:

Ondeggiava alta nel passo
con un ritmo affascinante.
Un pensier dolce mi venne:
— Io sarò forse l'amante;
io felice le mie notti
dormirò sopra il suo cuore! —
Ah, perchè voi mi fuggiste?
Ebro come d'un liquore
troppo forte, ebro di voi,
de 'l ricordo di voi, sento
da quel giorno in tutti i baci,
sento in ogni blandimento
feminile, sento in ogni
voluttà più desiata,
o signora, voi, voi sola,
voi che tanto avrei amata

e per quelle ch'egli paragona a giardini chiusi:

giardini chiusi, appena intraveduti,
o contemplati a lungo pe' cancelli
che mai niuna mano al viandante
smarrito aprì come in un sogno!...

e per le vergini, che gli appaiono come « una forza nuova, una bellezza chiusa, un'arma non ancora impugnata, magnifica ed acuta per l'ebrietà della guerra »; o per altre, che egli intravede fatte per l'amore, ma per l'amore sterile, per la voluttà che non crea, le cui viscere « giammai porteranno il peso difformante »; e l'onda del latte « giammai sforzerà il puro contorno del loro seno ».

La gioia, alla quale inneggia nel *Canto novo*:

l'immensa gioia di vivere,
d'essere forte, d'essere giovine,
di mordere i frutti terrestri
con saldi e bianchi denti voraci;
di por le mani audaci e cupide
su ogni dolce cosa tangibile,
di tendere l'arco su ogni
preda novella che il desio miri,
e di ascoltare tutte le musiche,
e di guardare con occhi fiammei
il volto divino del mondo
come l'amante guarda l'amata...

o la serena voluttà di cui fa predicare il vangelo al figliuolo di Gesù, Eliabani, nella *Chimera*, sono sentimenti ed esaltazioni fuggevoli. Ben più durature, salde, intricate, le complicazioni spasimanti della sensualità, che confinano con la follia. Non m'indugerò nel ricordarle; nè m'indugerò sul fascino che esercitano sopra lui le immagini della crudeltà, i delirî neroniani:

Tutta d'oro e di sangue si compose
una vita magnifica Nerone
Claudio...

Basta avervi accennato. — Da quelle delizie paurose egli si distacca, di tanto in tanto, con orrore. Ne figura l'attrazione e la terribilità in mostri e fiere:

Quando, furia d'amore, in labirinti
di rose, la bellissima Chimera
traeva sitibondi in una schiera
i bianchi efèbi a la sua chioma avvinti,
ridevan essi di lor sangue tinti
a l'ugna e a 'l bacio de l'ardente fiera;
poi tra le fiamme de la gran criniera,
mancavan come languidi giacinti...

E racconta una rinnovata storia dell'isola di Circe e del giardino di Armida: allorchè, nel giovanile viaggio ardimentoso, il suo vascello è attirato verso il luogo dove

splendevano i giardini
dei narcotici fiori e de le donne
ambigue, da i grandi occhi sibillini.
Giungea talvolta un canto al cuore insonne...

L'allettamento assume forme molteplici, che invadono l'orecchio, l'occhio, il tatto, l'odorato, tutti i sensi:

Giungea di sopra ai culmini un odore
sconosciuto, malefico e pur tanto
dolce che mi si disfaceva il cuore.
Ed era in quell'odore ed in quel canto
come una visione di mature
frutta e di gomme come un ricco pianto
gravi e di miele e di capellature
musicali e di belle bocche ardenti
e di tutte le belle cose impure...

Colà approdato, una donna, furtiva come un'angue, gli s'appressa, gli slaccia l'arme, lo fa suo. Seguono altre donne a vicenda, ed egli si dà agli ozî, e i suoi superbi propositi svaniscono, intento a comporre piccole rime:

> pago se il gentil prodigio attinga
> la meraviglia ne' vani occhi ignari.

Meglio che un'allegoria, è questa una figurazione genialissima, in cui mille immagini si uniscono a comporre una sola, come i volti di mille persone il volto della folla, o piuttosto come i baci e gli abbracci e le movenze allettatrici nel quadro delle *Tentazioni di sant'Antonio* del Morelli.

Le visioni di città, di Roma e di Venezia, s'intrecciano alla vita d'amore. Le *Elegie romane* si effondono in villa Cesarini e sul lago di Nemi, in villa Chigi e villa d'Este, sul Pincio e in San Pietro. La scala di villa Medici:

> Muta, la lunga scala ella saliva meco.
> Tutta nel cor segreto io sentiami languire e tremare
> l'anima, al premer lieve de la diletta mano.
> Ma come fummo al sommo, la bocca ansante m'offerse
> ella: feriva il sole quel pallor suo di neve.

Un effetto di sole improvviso nella oscurità, rischiarata da lampade, di S. Pietro:

> fendendo l'ombra dal culmine, investe la fredda
> tomba ove Paol Terzo, calvo e barbato, siede.
> Sotto il suo bacio, come un tempo nel letto del Borgia,
> rosea nel marmo vive Giulia Farnese ignuda.

Venezia regna nel *Fuoco*, città autunnale, i cui aspetti hanno misteriose analogie con gli aspetti della donna autunnale. Napoli e il suo golfo, il suo bosco di Capodimonte, è in altre elegie. Guarda il golfo e il Vesuvio dal colle di Sant'Elmo:

Sotto raggiava il mare pacato nel fervido amplesso;
e la montagna incontro, armoniosa al giorno
quale una forma escita di mano d'artefice puro,
con incessante palpito da l'igneo
grembo esprimea ne l'aria le sue multiformi chimere,
che lente il cielo sommo conquistavano...

Ma più calmo, più dolce, quasi libero da immagini erotiche, diviene il suo sentire, come abbiamo notato, in altri momenti, in altri periodi della sua vita intima. E già nel *Canto novo* era l'amore sano del mare, del suo libero triste fragrante verde Adriatico, della glauca marina che si destava ai freschissimi favoni:

Dormono l'acque nel plenilunio
di giugno. I grandi scogli rilucono,
chiudendo nel tacito sasso
la sconosciuta vita del mare;

e credeva, « o Italia madre », nell'*Intermezzo*:

alto fra lampi
abbracciar con lo sguardo ebro l'immenso
tuo corpo resupino sopra i mari!

Il mare distende i nervi malati di Andrea Sperelli: sul mare cerca la sua liberazione l'aedo della *Laus vitae*. Le montagne, celebrate nelle *Laudi*, appaiono pure e sacre nella *Città morta*. Il D'Annunzio è, in ispecial modo, il descrittore dell'acqua, dei laghetti, delle fontane: dello specchio di Diana in Villa Cesarini, « freddo ed impenetrabile alla vista come un ghiaccio azzurro »; della fonte di Perseia nella *Città morta*; delle fontane dell'*Isotteo*; di quella, indimenticabile, ch'era disseccata e si rinfresca e beve la pioggia dei suoi zampilli, nelle *Vergini delle rocce*. Altre immagini gli suggeriscono le statue che sono sulle fontane, tra l'acqua: « Non pensa che debbano esser felici le statue delle fontane? » — dice Anna la

cieca, nella *Città morta*. — « Nella loro bellezza immobile e durevole circola un'anima vivida che si rinnovella continuamente. Esse godono, nel tempo medesimo, dell'inerzia e della fluidità. Nei giardini solitarî sembrano qualche volta in esilio, ma non sono; perchè la loro anima liquida non cessa di comunicare con le montagne lontane donde esse vennero ancora addormentate e chiuse nella massa del minerale informe. Ascoltano attonite le parole che salgono alle loro bocche dalla profondità della terra, ma sono sorde ai colloqui dei poeti e dei saggi che amano di riposarsi, come in un asilo, nell'ombra musicale ove il marmo perpetua un gesto calmo. Non vi sembrano felici? Io vorrei ben essere una di loro, perchè ho con loro la cecità ». — Aveva, in un sonetto dell'*Intermezzo*, narrato di una statua che dormiva nel divin mare tra le alghe, e il ramificarsi dei coralli, e gli enormi crostacei stupiti che guardavano « l'animal novo, così dolce e strano ». Rappresenta, altrove, una statua di Diana, immersa in una fonte dove i cervi vanno a bere:

> Biancheggia entro le chete acque una statua,
> sommersa: le marmoree
> forme de 'l petto resupino, simili
> a chiusi fiori, emergono.
> È Diana: così dorme da secoli.

Ma in una tepida lunazione estiva, quella statua si sveglia, e, piegando in arco il lucido corpo, si alza:

> tremano
> l'acque raggiate; e, attoniti
> in conspetto di tal forma, su' margini
> non han li alberi un fremito.
> Alzasi lenta, e cresce come nuvola,
> come su da la tenebra
> crescea per l'arte della maga tessala,
> porgendo la man nivea.

Da quel divino gesto attratti, vengono
i cervi a lei con docile
bramire, ed una siepe alta compongono.
Gioisce allo spettacolo
di tanta preda il cuore de la vergine
cacciatrice. — Oh lietissime
stragi sonanti lungo i fiumi patrii! —
ripensa ella; e sommergesi.

Gli animali, come i cervi e i cani, i fiori, come le rose e i gigli, che ritornano più frequenti nei libri d'amore, cedono il posto ad altri molteplici oggetti nella sua nuova contemplazione:

L'anima sta: tranquilla rispecchia la vita e raccoglie
entro il suo vasto cerchio l'anima de le cose;

aveva detto nelle *Elegie romane*. Il poeta delle *Offerte votive*, colui che aveva descritto con tanta evidenza i più umili prodotti della natura e del lavoro dell'uomo:

Pan, una melagrana che ride del suo numeroso
riso vermiglio pe' semiaperti labbri;
e su 'l fogliuto gambo un pingue da l'aggrinzita
pelle caudato ombelicato fico...

è diventato, nelle *Laudi*, il mirabile cantore della spica e dell'ulivo, dei camelli della spiaggia pisana e delle cavalle di San Rossore, della Versilia e di Undulna: della vita rustica, come degli aspetti della civiltà e dell'industria moderna.

Anche nella ricerca della storia, dei miti, delle fantasie del passato, si nota la diversità degli oggetti cui si rivolge la sua prima e la sua ultima contemplazione; o, per meglio dire, l'allargamento e l'arricchimento di nuovi elementi, che accade nell'ultima. Dapprima, come abbiamo visto, ciò che lo attira della storia sono gli spettacoli di libidine e di morte, come nei sonetti delle *Adultere*, o nei miti della *Tredicesima fatica* e del *Sangue delle Vergini*. Nell'*Isotteo* sono, per così

dire, i miti medievali, o foggiati sopra quelli medievali, come il bel paese del biondo Astioco e di Brisenna reina, il dolce grappolo d'Isaotta Guttadauro, le fate; o, anche, alcune fantasie orientali. Queste sono continuate nelle *Parabole*: il mondo medievale nella *Francesca*, — in cui così intensamente viene assaporata e goduta quella vita del Dugento, quei costumi, quelle ferocie, quei vestiti, quegli istrumenti, quel linguaggio arcaico —; e in molti dei sonetti e delle laudi della *Città del silenzio*. Ma nella *Laus vitae* è

il marmoreo sorriso
che incurva le labbra agli opliti
morenti in fronte al tuo tempio,

al tempio di Egina; e l'evia impietrata, della quale parla

come d'una divina
carne che fosse vivente
laggiù, senza letto d'amore;

e il Baccoforo di Prassitele, e Ippodamia, e Ifigenia, e le Castalidi, e Demofoonte, ed Orfeo, e il fanciullo Thanatos. Nel principio del viaggio, s'incontra sul mare con Ulisse, figura che è un misto di immaginazioni elleniche, medievali e modernissime:

lui vedemmo
su la nave incavata. E reggeva
ei nel pugno la scotta
spiando i volubili venti,
silenzioso; e il pileo
téstile dei marinai
coprivagli il capo canuto,
la tunica breve il ginocchio
ferreo, la palpebra alquanto
l'occhio aguzzo; e vigile in ogni
muscolo era l'infaticata
possa del magnanimo cuore.

L'eroe non si degna pur di volgere il capo ai richiami: appena al più intenso grido orgoglioso del giovane aedo lo folgora con lo sguardo per mezzo alla fronte:

> Poi tese la scotta allo sforzo
> del vento; e la vela regale
> lontanar pel Jonio raggiante
> guardammo in silenzio adunati.

Intorno ad Ulisse, si possono aggruppare tutti i personaggi dannunziani della seconda maniera, gli Ulissidi, i solitarî, i dominatori, nei quali il poeta ritrova sè stesso. E tutti i miti gli si ravvivano alla fantasia, e ricevono da lui nuovi colori, da Icaro al Centauro, che mai fremè di tanta vita come nella stupenda *Morte del cervo.*

Si disperde fra tante forti, violenti, iperboliche figurazioni, del presente e del passato, della realtà e del sogno, qualche parola di bontà, che subito si spegne senza eco. Cordelia ha la voce tenue. Il mondo delle sofferenze c'è nel D'Annunzio, ma guardato con sospetto e con disdegno, come un mondo escluso dalla sua anima. In questo genere, niente di più perfetto dello spettacolo delle miserie e dei dolori e dei vizî della « casa paterna », e la nenia della madre sul bambino annegato, e il pellegrinaggio dei malati e storpî a Casalbordino, nel *Trionfo della morte*; o, nel *Fuoco*, le angosce della Foscarina e il racconto ch'ella fa della sua fanciullezza. I bambini non gli destano accenti di tenerezza, come ne destarono in Victor Hugo: i suoi bambini sono complessi di cellule che si contraggono, o esseri malati e deformi, che dell'uomo non soffrono se non le più povere e stupide forme di mali. Vedete questi bambini nell'*Innocente*, nel *San Pantaleone*, nel *Trionfo della morte.* Ma nessuno ha meglio espresso la terribile forza della folla, e la ripugnanza che la belva, dagli innumerevoli volti umani, suscita negl'intellettuali. L'orrido lo attira meglio che il pietoso: la principessa demente nelle *Vergini delle rocce*,

o, nella *Gloria*, la sinistra figura che viene a vegliare dall'agonizzante Cesare Bronte; della quale « non si vede, tra le pieghe rosse del damasco, se non la faccia enorme, gonfia, disfatta, sotto una specie di parrucca biondastra; non si vede, tra le pieghe, se non una mano grassa e pallida, su cui scintillano gli anelli ». L'orrido è nelle « città terribili » della *Laus vitae*, e in quel porto e in quella taverna di Patre, dove s'incontra con la vecchia Elena, carica delle onte dei secoli, la Grecia decaduta.

Questo, che ho segnato, non è se non un pallido abbozzo del libro ideale, che i lettori raccolgono nella memoria dai tanti libri di Gabriele d'Annunzio. In esso, parecchie pagine sono elaborazioni o imitazioni di pagine scritte da anime più o meno affini; nella reggia d'arte, che il D'Annunzio ha costruito, e, meglio che costruito, ha decorato e ornato di oggetti rari, preziosi, squisiti, non manca qualche frutto di prede fortunate, trofei d'incursioni da conquistatore. Che cosa importa? Il complesso è ben suo, prodotto del suo particolare temperamento, della sua calda immaginazione, impressovi da per tutto il suggello dell'anima sua.

Il costruttore e il decoratore di questa reggia è un savio? è un pensatore profondo e coerente? è un buon consigliere? — Non direi: ma è un poeta, e potrebbe bastare; tanto più che la specie dei poeti per diritto divino è alquanto più rara di quella dei savî, dei ragionatori e dei buoni consiglieri.

1903.

LXIII

GIOVANNI PASCOLI.

I.

Leggo alcune delle più celebrate poesie di Giovanni Pascoli, e ne provo una strana impressione. Mi piacciono? mi spiacciono? Sì, no: non so. Non mi spavento di questa incertezza, e non me la prendo nè con la mia insufficienza nè con quella del poeta. So bene che il giudizio dell'arte, benchè si fondi sulle impressioni, non si esaurisce nelle prime impressioni, e che Ruggero Bonghi fraintese quando scambiò la teoria critica delle impressioni con quella delle prime impressioni, la logica della fantasia con la illogica del capriccio. E so bene che gli artisti più energici disorientano, alla prima, il lettore: s'impegna come una lotta tra l'anima conquistatrice e un'altra che non vuole — eppur vuole, — lasciarsi conquistare: lotta di amori estetici, arieggiante quasi quella dei sessi che corre attraverso tutto il mondo animale e che testè il De Gourmont ci ha descritto in un suo libro popolare. Dunque, non mi spavento, mi rimetto all'opera, rileggo e rileggo ancora. Ma, per quanto rilegga, per quanto torni a quella lettura dopo lunghe pause, la strana incertezza si rinnova. *Odi et amo:* come mai? *Nescio: sed fieri sentio et excrucior.*

Non è poeta grande colui che ha concepito *I due cugini*? I due bambini giocano tra loro, e s'amano: quando si vedono, corrono, anzi volano l'uno verso l'altro, con tale impeto di gioiosità infantile abbracciandosi, che i loro berretti cascano e i capelli biondi mescolano i riccioli. Ma quei giuochi, quegli amori sono spezzati: l'uno dei due, il maschietto, muore:

> appassì come rosa
> che in boccio appassisce nell'orto.

E l'altra resta legata a lui: è «la piccola sposa del piccolo morto». La bambina cresce: si cresce rapidamente in quegli anni: si fa giovinetta, già quasi donna. Ma l'altro no: si è fermato: colà dove l'hanno deposto, non si cresce. Sembra che, quando rivede la sua cuginetta, che si svolge e fiorisce col misterioso irrefrenabile impulso della vita e del sesso, egli le stia innanzi tra meravigliato, smarrito e umiliato:

> col capo non giunge
> al seno tuo nuovo, che ignora.

Quella l'ama sempre: sempre le par di udir intorno a sè «la fretta dei taciti piedi». Ma il morto non le sorride: la giovinetta fiorente non è più, per lui, la sua compagna di una volta; sente che gli è sfuggita, che non gli appartiene più:

> piangendo l'antica sventura,
> tentenna il suo capo di bimbo.

Movimenti ed immagini di grande bellezza, certamente. Ma, per un altro verso, già nel metro adottato delle terzine di novenarî, si avverte qualcosa non saprei se di ballato o di ansante, che stona con la calma sospirosa e dolorosa del piccolo idillio triste. La struttura generale è spiacevolmente simmetrica: divisa in tre parti, che paiono le tre proposizioni

di un sillogismo. Il principio è un *ex-abrupto*, non libero di enfasi o di teatralità:

> S'amavano i bimbi cugini;

l'immagine, che segue, è leziosa:

> pareva l'incontro di loro
> l'incontro di due lucherini.

L'insistenza è soverchia, e anche di effetti torbidi. È stupendamente detto:

> Tu, piccola sposa, crescesti;
> man mano intrecciavi i capelli,
> man mano allungavi le vesti.

È il crescere veduto realisticamente, ma soffuso di gentilezza: non ci vorrebbe altro. Ma no: il metro continua per suo conto:

> Crescevi sott'occhi che negano
> ancora; ed i petali snelli
> cadevano: il fiore già lega:

fatica di paragoni, che ottenebra e non potenzia l'immagine già perfettamente determinata. E il metro continua ancora, come un cavallo che, nonostante gli abbiate fatto sentire il morso, vi trasporta per un altro tratto di via, che era inutile percorrere:

> Ma l'altro non crebbe. Dal mite
> suo cuore, ora, senza perchè,
> fioriscono le margherite
> e i non ti scordare di me;

dove quel «senza perchè» mi sembra davvero senza perchè; e la fiorita sulla tomba è roba vieta, resa più vieta ancora dalla romanticheria di quei «non ti scordare di me», che cascano mollemente formando la chiusa del paragrafetto.

Ahi! lo specchio tersissimo si è appannato: il capolavoro è rimasto a mezzo,

come rosa
che in boccio appassisce nell'orto.

Valentino è un altro bambino. Solo un occhio di poeta può scoprire e far valere un'immagine tanto graziosa. È un contadinello tutto vestito di nuovo, ma a piedi scalzi: la madre, che lo ha visto tremar di freddo durante il gennaio, ha messo da parte a soldo a soldo un piccolo gruzzolo; e il gruzzolo è bastato per comprare il panno della veste e non già anche per la spesa delle scarpe: il grande sforzo di quella veste lo ha esaurito:

Costa: chè mamma già tutto ci spese,
quel tintinnante salvadanaio:
ora esso è vuoto, e cantò più d'un mese,
per riempirlo, tutto il pollaio.

Un solo aggettivo ben collocato è atto a suggerire una serie d'immagini: quasi si vede la povera donna, che scuote e fa «tintinnare» il rozzo salvadanaio di creta, per accertarsi del tesoretto che vi ha accumulato con tanto stento:

e tu, magro contadinello,
restasti a mezzo, così, con le penne,
ma nudi i piedi come un uccello...

La figura si raggentilisce in questo sorriso, fatto d'intenerimento: il contadinello è magro, diventa leggiero, si associa naturalmente all'immagine dell'uccello. Come un uccello, egli non prova impaccio nè sente il ridicolo del suo abbigliamento a mezzo:

come l'uccello venuto dal mare,
che tra il ciliegio salta, e non sa
ch'oltre il beccare, il cantare, l'amare,
ci sia qualch'altra felicità.

Capolavoro? Neppur qui. Io ho riferito versi e strofe singole, trascegliendo nel piccolo componimento. Ma, se ve l'avessi letto tutto, ve ne avrei dato forse un concetto assai minore. Lascio stare il lungo ricamo che il Pascoli fa sul particolare dei piedini nudi. « Piedini nudi », dice tutto; ma il Pascoli, invece, non senza giuoco di parole:

> solo ai piedini provati dal rovo
> porti la pelle dei tuoi piedini...

E non si contenta:

> porti le scarpe che mamma ti fece,
> che non mutasti mai da quel dì,
> che non costarono un picciolo...

E insopportabile è, che faccia poi un simile ricamo anche al pollaio, che aveva così bene e sobriamente evocato:

> e le galline cantavano: *Un cocco!*
> *ecco ecco un cocco un cocco per te!*

Il delicato poeta si è messo a rifare il verso ai polli! E si resta con quel gridìo fastidioso negli orecchi, che pur non fa dimenticare del tutto il « tintinnante salvadanaio ».

Non meno originale, cioè poetico, è il *Sogno della vergine.* Anche la donna che non ha avuto figli, la vergine, è una madre, madre in potenza: esistono non solo i figli che sono nati, ma i « figli non nati », bella immagine che il Pascoli ha, a quanto credo, creato lui, e che ritorna in molti dei suoi versi. La vergine dorme, e la madre che è in lei sogna nel suo sonno: il sangue, che scorre per le sue membra, le si trasmuta e addolcisce come in latte:

> Stupisce le placide vene
> quel flutto soave e straniero,
> quel rivolo labile, lene,

d'ignota sorgente, che sembra
che inondi di blando mistero
le pie sigillate sue membra...

La vaga aspirazione dell'organismo si concreta in un piccolo essere: il sogno s'intensifica: accanto, ella sente un alito, un piccolo vagito:

Un figlio! che posa sul letto
suo vergine! e cerca assetato
le fonti del vergine petto!

E come è materno quel sogno! Il bambino non sorride, trionfante di vita: il bambino ha bisogno della difesa di sua madre, che tanto più lo sogna e l'ama quanto più le par di doverlo difendere: egli « piange il suo tacito pianto ». Tacito: è un pianto veduto nel sogno.

Ma come, d'altro canto, è lungo quel componimento, la cui sostanza poetica sta tutta nelle poche immagini ora ricordate! È diviso in cinque parti: vi si descrive in principio la vergine dormente e il lume che vacilla nell'ombra della stanza: quasi che tale messa in iscena possa preparare in alcun modo la poesia, la quale comincia solo con l'immagine del sangue che si fa latte. Il Pascoli non se ne sta alla espressione delle « pie membra sigillate »: spiega:

le gracili membra non sanno
lo schianto, non sanno l'amplesso...

e la spiegazione ridondante, in materia così scabrosa, era da evitare. Neppure sta pago ad esclamare, all'improvviso sorgere del bambino che brancola cercando avidamente il seno della madre:

O fiore d'un intimo riso
dell'anima!

che è forse già un comento piuttosto eloquente che poetico; ma comenta il comento e dà in argutezze o *agudezas*:

> o fiore non nato
> da seme, e sbocciato improvviso!
> Tu fiore non retto da stelo,
> tu luce non nata da fuoco,
> tu simile a stella del cielo,
> del cielo dell'anima...

Il bambino è allontanato dal fianco materno e riposto fantasticamente in una culla. E la culla assume una grande importanza, tanto che le si rifà il verso come altra volta al pollaio:

> Si dondola dondola dondola
> senza rumore la culla
> nel mezzo al silenzio profondo;

il che è inopportuno, ma chiaro. E al Pascoli non par chiaro, e aggiunge un paragone:

> così come tacita al vento,
> nel tacito lume di luna,
> si dondola un cirro d'argento.

E vi ha, nel resto del componimento, esortazioni al bimbo perchè sorrida un istante; e vi si narra il sorgere dell'alba e lo svanire del sogno: narrazione per lo meno altrettanto esuberante, quanto prima la descrizione della stanza e della lampada da notte.

Il padre del Pascoli fu assassinato, una sera, sulla via campestre, mentre tornava alla sua casa. La mattina di quel giorno d'inenarrabile strazio e terrore, l'ultima volta che i suoi lo videro vivo, è ricordata in ogni minimo particolare: con quel perduto dolore dell'animo che dice: — potevamo non

lasciarlo andar via, quel mattino, e sarebbe ancora tra noi! — E la memoria scopre, o l'illusione fa immaginare, particolari quasi profetici. Il padre stava per salire sulla sua carrozza, circondato dai suoi, dalla moglie, dai figliuoli grandi e piccini, usciti sulla strada a salutarlo. Ma, nell'appressarsi ch'egli fece al suo cavallo:

> la più piccina a lui toccò la mazza.

Gli prese il bastone, come per tirarlo indietro, e ruppe in pianto. Non voleva ch'egli andasse via: non voleva, così, irragionevolmente, come bambina che era; ed egli dovette ingannarla, per acchetarla: farle credere che rientrava in casa, ed uscire da un'altra porta. Quella manina di bimba è indimenticabile. Si sfiora quasi la genialità propria dell'artista, che coglie con un sol tratto un mondo di sentimenti. Ma si sfiora soltanto, e si perde daccapo. Che cosa diventa quel tocco affettuoso e spaventato di debole manina presaga?

> E un poco presa egli sentì, ma poco
> poco la canna, come in un vignuolo,
> come v'avesse cominciato il nodo
> un vilucchino od una passiflora...

Diventa lo studio di una presa di mano infantile. Al quale segue lo studio della mano:

> Sì: era presa in una mano molle,
> manina ancora nuova, così nuova
> che tutto ancora non chiudeva a modo.

Andiamo innanzi: i bambini attorniano il padre, chiamando com'è lor uso:

> Egli poneva il piede sul montante;
> e in un gruppo le tortori tubarono,
> e si sentì: — Papà! Papà! Papà!

Quell'episodio commovente è accentuato in tal modo, e così materialmente, nelle sue minuzie, che ogni commozione sfuma. Tanto che io mi distraggo, e mi par d'avere udito altra volta un simile vocìo bambinesco, ma in un'arte più allegra; sì, per l'appunto, in un'opera buffa napoletana, emesso da un gruppo di bambini che attornia il papà che li ha condotti a una fiera. Solo che i bambini dell'opera buffa cantano bene, perchè si tratta di opera buffa; e quelli del Pascoli, nell'angoscioso ricordo, stonano.

E poi, se altro non fosse, basterebbe anche qui, a turbare tutta l'ispirazione, il metro adoprato: un metro quasi epico, lasse di dieci endecasillabi con assonanze. — Lo stesso sbaglio fondamentale è nell'altro episodio della medesima tragedia domestica: *La cavalla storna*, svolto nel metro di un'antica romanza. Eppure c'è l'abbozzo, o il nócciolo, di una grande poesia! La madre, rimasta priva del marito vilmente ammazzato da uno sconosciuto, ha sempre fisso il pensiero in quel caso d'orrore. Chi, e perchè, gliel'ha ucciso? Nessuno era presente; ma l'ucciso aveva con sè la sua cavalla prediletta, una cavallina storna, che riportò verso casa il corpo sanguinante del suo padrone. Quella cavallina è sempre là, nella scuderia: ha visto, sa, un miracolo potrebbe farla parlare. E la donna, con quel pensiero in capo e con quegli atti quasi da folle che accompagnano il dolore, va a notte silente nella scuderia, e si pone accanto alla cavallina, e le parla e piange e supplica: e vuole aiutarla a significare ciò che sa. Pronuncia un nome, il nome che essa sospetta: lo pronuncia solennemente: « alzò nel gran silenzio un dito:... disse un nome... ». Ed ecco s'ode subito, alto, un nitrito di conferma! — La poesia si trascina non senza fastidio con la solita descrizione iniziale, con l'allocuzione verbosa della madre, ripartita in quattro parti e pause. Ma l'ansia della povera dolente è resa con tratti di grande efficacia. Sotto quell'ansia, sotto quell'implorante confidenza, la cavallina si umanizza, diventa

una persona della casa, cara tra i suoi cari, partecipe della comune sventura:

> la scarna lunga testa era daccanto
> al dolce viso di mia madre in pianto:

quadro d'infinita commozione. E la donna incalza nella sua preghiera, presa dalla brama furiosa di sapere, di veder chiaro:

> stava attenta la lunga testa fiera...

Essa l'abbraccia come si fa a un figliuolo nel momento che è stato vinto dalla parola affettuosa e sta per confessarsi:

> mia madre l'abbracciò sulla criniera.

La madre muore anch'essa, e la voce della morta il Pascoli la risente come di chi chiami il suo nome, il suo nome nel diminutivo familiare e dialettale, per parlargli di cose ed affetti domestici. Non è difficile intendere che quel diminutivo familiare e dialettale non può essere ripetuto, nell'alta commozione lirica, così come par di sentirlo nella realtà. Perchè ciò che deve entrare nella lirica è il valore sentimentale di quell'invocazione, il suo accento intimo e familiare, che la riproduzione fonica delle sillabe contraffà e non rende. Il Pascoli ha un inizio spontaneo, commosso e vivo:

> C'è una voce nella mia vita,
> che avverto nel punto che muore:
> voce stanca, voce smarrita,
> col tremito del batticuore:
>
> voce d'una accorsa anelante,
> che al povero petto s'afferra
> per dir tante cose e poi tante,
> ma piena ha la bocca di terra.

È questa veramente l'immagine della madre nel suo gesto d'abbandono al petto fidato del figlio, per isfogare ciò che le preme sul cuore: della madre, così come riappare attraverso la morte e il cimitero, deturpata dalla morte, bagnata di pianto. Ma il Pascoli riattacca:

> tante tante cose che vuole
> ch'io sappia, ricordi, sì... sì...
> Ma di tante e tante parole
> non sento che un soffio... *Zvanî*... (1).

E codesta è una profanazione, che non accrescerò col mio comento: come l'accresce per suo conto l'autore, che aggiunge altre sei parti, della medesima lunghezza della prima che ho trascritta, e tutte sei finiscono con quel nome, con quel *Zvanî*. Il soffio della voce della morta si è volgarizzato in un ritornello! Pure, il ritornello, così malamente scelto, non soffoca del tutto il suono di quella voce di morta:

> voce stanca, voce smarrita,
> col tremito del batticuore...

Ai suoi morti è dedicato ancora *Il giorno dei morti*, così pesantemente sceneggiato e drammatizzato, in cui ciascuno dei morti parla a sua volta compiangendo e lodando sè stesso. Vi sono accenti commossi: il padre, ammazzato a tradimento, dice:

> O figli, figli! vi vedessi io mai!
> io vorrei dirvi, che in quel solo istante
> per un'intera eternità v'amai.

Ma, pronunziate appena quelle parole, par che ne resti come affascinato, e le volta e rivolta in varia forma:

> In quel minuto avanti che morissi
> portai la mano al capo sanguinante,
> e tutti, o figli miei, vi benedissi.

(1) «Giovannino», in dialetto romagnolo.

> Io gettai un grido in quel minuto, e poi,
> mi pianse il cuore: come pianse e pianse!
> e quel grido e quel pianto era per voi.
> Oh le parole mute ed infinite
> che dissi! con qual mai strappo si franse
> la vita viva delle vostre vite...

affinando, dunque, quel grido perfino in un giuoco di parole e di allitterazione.

Il ciocco è un'altra delle ispirazioni profonde del Pascoli; e, insieme, una poesia che lascia mal soddisfatti nella sua composizione e nel suo complesso. La prima parte è stata biasimata pei tanti oscuri vocaboli del contado lucchese che l'autore vi ha introdotti, e che hanno reso necessaria nelle nuove edizioni l'aggiunta di un glossarietto. Ma non sarebbe poi un gran male se fossimo costretti a studiare qualche centinaio di vocaboli per giungere all'intendimento di un'opera bella. Coraggio, pigri lettori! ben altre fatiche di preparazioni i godimenti artistici sogliono costare. Senonchè, quella taccia, come accade, ne nasconde un'altra, che è la vera, concernente l'eccessiva preoccupazione dell'autore per inezie di costumi e di relative espressioni, inconciliabile col motivo fondamentale della poesia che si svolge nella seconda parte, in cui l'anima si eleva nella contemplazione del cielo stellato. E anche questa seconda parte, che ha tratti assai felici, offende per le immagini incongrue o troppo dilatate, e per le ripetizioni stucchevoli. Così gli astri, che girano pel cielo, suggeriscono al Pascoli un sottile paragone con le zanzare e i moscerini, che girano intorno a una lanterna accesa, penzolante dalla mano di un bambino che ha perduto una monetina in una landa immensa e la va cercando e singhiozza nel buio. Al supremo momento lirico si giunge, quando alla mente del contemplatore si affaccia il pensiero della morte avvenire delle cose tutte, la fine dell'universo; e nel suo cuore sorge una deserta angoscia pel morire non

già dell'individuo, ma della vita stessa: per l'individuo che muore senza che altri faccia splendere accanto a lui, riaccesa, la fiaccola della vita:

> Anima nostra! fanciulletto mesto!
> nostro buono malato fanciulletto,
> che non t'addormi s'altri non è desto!
> felice, se vicina al bianco letto
> s'indugia la tua madre che conduce
> la tua manina dalla fronte al petto:
> contenta almeno, se per te traluce
> l'uscio da canto, e tu senti il respiro
> uguale della madre tua che cuce...

Il sentimento di questa inquietezza e di questo quietarsi puerile è compiutamente espresso. Che si possa continuare ancora, indefinitamente, nell'enumerazione o nella gradazione ascendente e discendente di tutti i segni di vita che valgono a rasserenare un fanciullo nella sua paura della solitudine e a farlo addormentare tranquillo, nessuno dubita: ma la lirica non è enumerazione. Il Pascoli non sembra di questo parere, e prosegue:

> il respiro o il sospiro: anche il sospiro:
> o almeno che tu oda uno in faccende
> per casa, o almeno per le strade a giro;
> o veda almeno un lume che s'accende
> da lungi e senta un suono di campane,
> che lento ascende e che dal cielo pende...

Si fermerà a quest'ultimo verso, del quale evidentemente, cantandolo, si è compiaciuto? Tacerà contento di quest'ultima dolcezza che lo sazia? Non ancora: ha ripreso il « sospiro », e riprende il « lume »:

> Almeno il lume, e l'uggiolìo d'un cane:
> un fioco lume, un debole uggiolìo:
> un lumicino: Sirio: occhio del Cane
> che veglia sopra il limitar di Dio!

Ora, almeno, ha finito? Neppure; perchè più oltre ripiglia lo stesso motivo, rimandolo in quartine.

Potrei non finire neppur io, e addurre altri esempî, facilissimi a moltiplicarsi; e da tutti uscirebbe la stessa conclusione: la perplessità, in cui gettano l'animo le poesie del Pascoli, che sembrano perpetuamente oscillare tra il capolavoro e il pasticcio, senza che le parti belle vincano e facciano dimenticare le brutte, ma anche senza che le brutte facciano dimenticare le belle; dando al lettore e al critico quel tormento, al quale ho accennato in principio.

II.

Artisti che mescolano più o meno nella loro produzione il bello e il brutto, la lirica e la rettorica, l' impeto e lo stento, la semplicità e l'affettazione, sono caso assai frequente; e rari sono invece coloro la cui opera complessiva si presenti con carattere di perfezione e di sceltezza: o che abbiano lavorato solo nei momenti di piena intima armonia, o che abbiano esercitato tale vigilanza sopra sè stessi da tener celate o da sopprimere le loro opere imperfette. I più affidano la cernita al tempo galantuomo e alla critica.

E la critica suggerisce a questo proposito due procedimenti, che più volte i lettori mi hanno visto adoperare in queste pagine. Il primo è di tentare una divisione nel tempo, e il secondo di tentarla (per così esprimermi) nello spazio. Vi sono, infatti, artisti che da una torbida e divagante produzione giovanile giungono, nella maturità, al possesso di sè medesimi; o che a una produzione geniale fanno seguire l'imitazione di sè medesimi, e volendo *validius inflare sese*, come la rana di Fedro, *rupto iacent corpore*; e, in tali casi, si possono distinguere, con limiti cronologici, le loro varie personalità. Ma ve ne ha altri i quali, durante tutta la lor vita, alternano

le varie personalità, e, per esempio, nel periodo stesso che cantano commosse poesie d'amore, ne compongono altre falsamente eroiche e politiche. Essi posseggono due strumenti, l'uno sinfono e l'altro asinfono, per dirlo nobilmente in greco, o l'uno accordato e l'altro scordato, per dirlo umilmente in volgare; e suonano ora sull'uno ora sull'altro; e, forse, di quello scordato, su cui si travagliano e sudano, si vantano assai più che non di quello accordato e docile alle loro dita. Per costoro la divisione si deve condurre secondo i motivi d'arte, gli spontanei e gli artificiosi, che muovono la loro produzione.

Al Pascoli si è cercato di applicare ora l'uno ora l'altro procedimento; e, per cominciare dal primo, si è detto, e si è scritto anche, che chi voglia avere innanzi a sè il Pascoli vero, il Pascoli poeta, deve lasciare in disparte la sua produzione degli ultimi anni, e risalire a quella più vecchia, ai *Poemetti*, alle *Myricae*, anzi alle prime *Myricae*, quali comparvero in pubblico nel modesto volumetto del 1892. E poichè, si sa, le opinioni variano, si è anche manifestato il parere inverso, che il Pascoli vero non bisogni cercarlo nelle poesie giovanili, ma nelle ispirazioni della piena maturità, culminanti nei *Poemi conviviali* e negli *Inni*.

Ed io mi provo a seguire l'una e l'altra indicazione; e, dapprima, risalgo ai *Poemetti* e alle *Myricae*. Rileggo la *Sementa*, che è tra i più pregiati e pregevoli dei poemetti: prima parte di un « poema georgico », come è stato chiamato. Accostarsi a quei versi e respirare l'aria della campagna, aspirarne gli effluvî, vedere il casolare, i campi, le opere domestiche e rurali dei contadini, udirne i discorsi infiorati di proverbî e di sentenze, sentire dappertutto il profumo agreste delle cose e delle anime; è un'impressione immediata. Il poemetto s'inizia con un risveglio mattinale in una casa di contadini: una delle fanciulle apre l'imposta, i rumori della vita ricominciano e vi sono orecchi che li raccolgono: la cappellaccia manda

dal cielo il suo garrito, la gallina raspa sul ciglio di un fosso, il cane di guardia s'alza, scuote la brina scodinzolando, con uno sbadiglio: si odono per la campagna i pennati che squillano sul marrello. La fanciulla si accosta al davanzale, monda le piante, coglie una spiga d'amorino; e poi, a quel davanzale stesso, comincia a ravviarsi i capelli, come contadina, alla grande aria, in faccia al sole:

> or luce or ombra si sentia sul viso;
> chè il sol montando per il cielo a scale,
> appariva e spariva all'improvviso.

Così è descritta l'intera giornata. Il fruscìo stridulo delle granate passa e ripassa per la casa, che ha ormai tutte le imposte spalancate: si rigoverna la cucina, dove le stoviglie paiono rissare tra loro nel silenzio del mattino. Più tardi, si apparecchia il desinare per gli uomini che lavorano nei campi:

> sul taglier pulito
> lo staccio balzellò rumoreggiando.
> Il bianco fiore ella ammucchiò: col dito
> aperse il mucchio, e vi gettava il sale
> e tiepid'acqua dal paiolo avito.
> Poi ch'ebbe intriso, rimenò l'uguale
> pasta e poi la partì: staccò dal muro
> il matterello, strinse il grembiale;
> e le spianate assottigliò col duro
> legno, rotondo, a una a una; e presto
> sì le portava al focolare oscuro.
> Via via la madre le ponea nel testo,
> sopra gli accesi tutoli; e su quello
> le rigirava con un lento gesto:
> nè cessava il rullìo del matterello.

Tutti i gesti, tutti gli oggetti, tutte le collocazioni spaziali, sono individuate con nitidezza non facilmente superabile. — E si assiste così anche alla cottura degli erbaggi all'olio:

Ora la madre ne la teglia un muto
rivolo d'olio infuse, e di vivace
aglio uno spicchio vi tritò minuto.
Pose la teglia su l'ardente brace,
col facile olio, e solo intenta ad esso
un poco d'ora l'esplorò sagace.
L'olio cantò con murmure sommesso;
un acre odore vaporò per tutto.
Fumavano le calde erbe da presso,
nel tondo, ch'ella inebriò del flutto
stridulo, aulente; e poi nel canovaccio
nitido e grosso avviluppava il tutto.
E Rosa in tanto sospendea lo staccio,
poneva i pani sopra un bianco lino,
stringea le cocche, e v'infilava il braccio.
Tornò Viola e furono in cammino.

La scena ci sta innanzi agli occhi come in un quadro: è la vera vita campestre. Sì: ma e l'intonazione, cioè il significato estetico, cioè l'anima, di queste descrizioni e dell'intero poemetto? Il Pascoli non compone egloghe più o meno allegoriche, come nel medioevo e nel rinascimento; non vuol rinfrescare le sensazioni erotiche immergendole nella vita della campagna; non si accosta ai contadini per curiosarne le goffaggini, come nelle nostre vecchie poesie rusticane, dalla *Nencia* del magnifico Lorenzo giù giù fino ai *Cecchi da Varlungo* degli epigoni e tardi imitatori del Seicento. Se non m' inganno, il suo precedente ideale è piuttosto in quel rifacimento dell'intonazione omerica, che già gli studiosi di Omero nella Germania della fine del secolo decimottavo tentarono, e che consigliò a Volfango Goethe l'*Hermann und Dorothee*. L'intonazione omerica si sente non solo in certi collocamenti di epiteti (il primo verso dice: « Allorchè Rosa dalle bianche braccia »: leucolena, dunque, come Hera), e in certe ripetizioni e minuterie, ma in tutto l'andamento. Il metro non è

l'esametro, ma la terzina, col serrarsi deciso dell'ultimo verso di coda, alla fine delle brevi riprese:

A monte a mare ella guardò: guardato
ch'ebbe, ella disse (udiva sui marrelli
a quando a quando battere il pennato):
aria a scalelli, acqua a pozzatelli.
. . . .

Domani voglio il mio marrello in mano:
che chi con l'acqua semina, raccoglie
poi col paniere; e cuoce fare in vano
più che non fare. Incalciniamo, o moglie.

L'intonazione omerica, trasportata alla vita umile e alle umili cose, ha del gioco letterario; dal quale appunto non va del tutto esente nemmeno la meravigliosa opericciuola del Goethe. Ma presso il Pascoli vi si mescola altresì qualcosa ora di fine e squisito:

(l'aratro andava, ne l'ombrìa, pian piano:
qualche stella vedea l'opera lenta...
una campana
si sentiva sonare dal paese:
non più che un'ombra pallida e lontana);

e ora di affettato, come nel racconto che il cacciatore fa della fiaba della cinciallegra, soldato di guardia degli uccelli; o nella preghiera dell'*Angelus*:

Tu che nascesti Dio dal piccolo Ave,
da la sorrisa paroletta alata:
(disse la voce tremolando grave)
tu che ne l'aia bianca e soleggiata
eri e non eri, seme che vi avesse
sperso il villano da la corba alzata;
ma poi l'uomo ti vide e ti soppresse,
t'uccise l'uomo, o piccoletto grano;
tu facesti la spiga e poi la messe
e poi la vita...

o in quest'altro suono di campane:

> Era nel cielo un pallido tinnito:
> *Dondola dondola dondola! A nanna*
> *a nanna a nanna!* — Il giorno era finito.
> Ed il fuoco accendeva ogni capanna,
> e i bimbi sazî ricevea la cuna,
> col sussurrare de la ninna nanna.
> E le campane, *A nanna a nanna!* l'una;
> l'altra *Dondola dondola!* tra il volo
> de' pipistrelli per la costa bruna.
> A nanna il bimbo, e dondoli il paiuolo!

Il poemetto parrebbe legato da un filo sottile, una storia d'amore: Rosa ed Enrico il cacciatore s'innamorano. Un amore che prova pudore a mostrarsi: appena accennato nel pensiero di Rosa, che non può pigliar sonno e, quando s'addormenta, sogna:

> Pensava: i licci de la tela, il grano
> de la sementa, il cacciatore; e Rosa
> lo ricercava; dove mai? lontano.
> In una reggia. E risognò... Che cosa?

Similmente, nella seconda parte intitolata l'*Accestire*, è significato l'amore del giovinotto:

> E la sua strada seguitò pian piano,
> e ripensava dentro sè: che cosa?
> ch'era gennaio... ch'accestiva il grano,
> ch'era già tardi... ch'eri bella, o Rosa!

È un episodio nel quadro; ma, come si è notato, non è l'afflato animatore del tutto. Così anche questo poemetto ci lascia perplessi: è nitidissimo alla prima specie, e tuttavia non lo comprendiamo bene. Ora ha dell'esercitazione letteraria, ora della lirica tormentata: il tono ora ci sembra quasi scherzoso, esagerato di proposito nelle minuzie come a prova

di bravura, ora grave e solenne. È di un poeta? è di un virtuoso? Dove finisce il poeta? dove comincia il virtuoso?

Se dalla *Sementa* risalgo ancora più su, alle prime *Myricae*, trovo, tra l'altro, un intero ciclo di piccoli componimenti di dieci versi ciascuno: *L'ultima passeggiata*, che si può dire la prima idea del poemetto ora esaminato. La figura di fanciulla, che vi è accennata, « la reginella dalle bianche braccia », è una sorella di Rosa, anzi è Rosa medesima. Sono quadretti minuscoli: l'aratura, la massaia con le sue galline, la via ferrata e il telegrafo che percorrono le campagne recando l'impressione della rumorosa vita lontana, le comari che ciarlano in capannello, l'osteria campestre sull'ora del mezzodì, il partir delle rondini, l'apparecchio e cottura del pane di cruschello, la ragazza che aiuta la madre nelle faccende domestiche e fa da piccola madre ai minori fratelli e tiene le chiavi del cassone della biancheria odorata di lavanda, e vede accumularsi colà dentro il corredo che fa presentire prossime le nozze. E sono quadretti perfettamente intonati: non v'ha niente di ciò che stride o appare incerto nei poemetti. Arano:

> Nel campo dove roggio sul filare
> qualche pampano brilla, e dalle fratte
> sembra la nebbia mattinal fumare,
> arano: a lente grida, uno le lente
> vacche spinge, altri semina: un ribatte
> le porche con sua marra paziente:
> chè il passero saputo in cor già gode
> e il tutto spia dai rami irti del moro;
> e il pettirosso: nelle siepi s'ode
> il suo sottil tintinno come d'oro.

Le comari in capannello:

> Cigola il lungo e tremulo cancello
> e la via sbarra: ritte allo steccato
> cianciano le comari in capannello:

parlan d'uno, ch'è un altro scrivo scrivo,
del vin, che costa un occhio, e ce n'è stato,
del governo; di questo mal cattivo;
del piccino; del grande ch'è sui venti;
del maiale, che mangia e non ingrassa —
Nero avanti a quegli occhi indifferenti
il traino con fragore di tuon passa.

Di poesie come queste sono ricche così le prime *Myricae* come la serie di quelle altre che ne continuano la maniera, e che furono aggiunte alle posteriori edizioni. Un'impressione di campagna, mentre soffia il vento freddo e agita un piccolo bucato di bimbo messo ad asciugare poco lungi da un tugurio:

Come tetra la sizza, che combatte
gli alberi brulli e fa schioccar le rame
secche, e sottile fischia tra le fratte!
Sur una fratta (o forse è un biancor d'ale?)
un corredino ride in quel marame:
fascie, bavagli, un piccolo guanciale.
Ad ogni soffio del rovaio che romba,
le fascie si disvincolano lente,
e da un tugurio triste come tomba
giunge una dolce nenia paziente.

Una fanciulla cuce il suo abito di sposa; a un tratto leva la testa e ride:

Erano in fiore i lilla e l'ulivelle;
ella cuciva l'abito di sposa;
nè l'aria ancora apria bocci di stelle,
nè s'era chiusa foglia di mimosa:
quand'ella rise: rise, o rondinelle
nere, improvvisa: ma con chi? di cosa?
rise così con gli angioli: con quelle
nuvole d'oro, nuvole di rosa.

In queste poesiole, nemmeno le onomatopee di voci d'uccelli e di altri suoni e rumori offendono più. Perchè, a mio

parere, hanno avuto torto i critici quando per quelle onomatopee hanno aperto contro il Pascoli uno speciale processo: le cosiddette onomatopee sono legittime o illegittime secondo i casi; e quando il Pascoli le adopera fuori luogo (ed è, a dir vero, il caso più frequente), l'error suo è una delle tante forme di quella tendenza all'insistere eccessivo, alla minuteria, alla riproduzione materiale, ossia di quell'affettazione e disposizione asinfonica che è in lui. Ma quando, nelle prime *Myricae*, scrive per la prima volta l'ormai famigerato *scilp* dei passeri e *vitt videvitt* delle rondini, io non trovo luogo a scandalo, perchè in quel caso il Pascoli mantiene un'intonazione bassa e pacata; nota l'impressione immediata della cosa, e aggiunge un'osservazione quasi riflessiva:

> *Scilp*: i passeri neri sullo spalto
> corrono molleggiando. Il terren sollo
> rade la rondine e vanisce in alto:
> *vitt, videvitt*. Per gli uni il casolare,
> l'aia, il pagliaio con l'aereo stollo;
> ma per l'altra il suo cielo ed il suo mare.
> Questa, se gli olmi ingiallano la frasca,
> cerca i palmizi di Gerusalemme:
> quelli allor che la foglia ultima casca,
> restano ad aspettar le prime gemme.

E non può scandalizzare il rosignolo, che ripete l'aristofaneo τιὸ τιό, τοροτό, λιλίξ; o bisogna aver dimenticato che la poesiola del Pascoli, da cui è tolto il particolare tante volte citato come esempio di stravaganza, è un apologo scherzoso: il rosignolo è allegoria del poeta, le ranocchie del grosso pubblico. Comincia, infatti, così:

> Dava moglie la Rana al suo figliuolo.
> Or con la pace vostra, o raganelle,
> il suon lo chiese ad un cantor del brolo...

In tale apologo, in siffatta intonazione, la cercata reminiscenza aristofanesca sta perfettamente a posto e conferisce grazia.

Il risultato medesimo si ha ove si confrontino altri poemetti, quelli di contenuto filosofico e morale, con le *Myricae* di simile contenuto. Il *Libro* vuol far sentire l'ansiosa e vana ricerca del vero, che l'uomo persegue: un libro, aperto sul leggìo nell'altana, e le cui pagine sono rimescolate dal vento, suggerisce l'immagine di un uomo invisibile che frughi e frughi e non trovi la parola che cerca. Ma l'impressione solenne, che si vorrebbe ottenere, è impedita dalla realtà determinata di quel libro, sul leggìo di quercia, roso dal tarlo, di quel rumore di fogli voltati a venti a trenta a cento, con mano impaziente, «avanti indietro, indietro avanti»; e dalla freddezza allegorica onde il volume così determinato si trasfigura, in fine, nel «libro del mistero», sfogliato «sotto le stelle». Nei *Due fanciulli*, malamente si lega alla scenetta dei due fanciulli, che litigano e si graffiano e che la madre manda a letto, ed essi nel buio si cercano e si rappaciano e dormono abbracciati, l'ultima parte, che dà l'interpetrazione allegorica della scenetta ed esorta gli uomini alla concordia: il quadretto idillico impiccolisce l'ammonizione solenne, questa appesantisce il quadretto. Ma i versi gnomici delle *Myricae* sono, nella loro tenuità, incensurabili. Li ravviva, anche nella loro tristezza, un lieve sorriso. *Il cane:*

> Noi, mentre il mondo va per la sua strada,
> noi ci rodiamo, e in cuor doppio è l'affanno,
> sì, che pur vada, e sì, che lento vada.
> Tal, quando passa il grave carro avanti
> del casolare, che il rozzon normanno
> stampa il suolo con zoccoli sonanti,
> sbuca il can dalla fratta, come il vento;
> lo precorre, l'insegue; uggiola, abbaia.
> Il carro è dilungato lento lento,
> e il cane torna sternutando all'aia.

Parrebbe dunque che dicano bene coloro che soltanto nel Pascoli delle prime *Myricae* ritrovano un poeta armonico e

compiuto. Ma si osservi: che cosa sono quelle poesie? Sono pensieri sparsi, schizzi, bozzettini: un albo di pittore, che può essere di molto pregio, ma che rappresenta, piuttosto che l'opera d'arte, gli elementi di essa. Le *Myricae* sembrano spesso pochi tratti segnati a lapis da un pittore che vada in giro per la campagna:

> Lungo la strada vedi sulla siepe
> ridere a mazzi le vermiglie bacche:
> nei campi arati tornano al presepe
> tarde le vacche.
> Vien per la strada un povero che il lento
> passo tra foglie stridule trascina:
> nei campi intuona una fanciulla al vento:
> — Fiore di spina!...

E lo schizzo ha la sua attrattiva, ed anche la sua compiutezza: quasi una compiutezza dell'incompiutezza. Sono anch'io dell'avviso che nelle prime *Myricae* soltanto il Pascoli abbia la calma dell'artista. Ma bisogna essere pienamente consapevoli di ciò che così si afferma, e che è, nè più nè meno, questo: che il meglio dell'arte del Pascoli è nella sua riduzione a frammenti, nel suo sciogliersi negli elementi costitutivi. Di frammenti stupendi sono conteste anche le poesie che abbiamo ricordate e criticate come deficienti di fusione e di armonia: solo che nel contesto artificioso hanno perso la loro naturale virtù.

E già nelle prime *Myricae* l'arte del Pascoli, non appena tenta maggiori voli, scopre il suo solito difetto. In alcune saffiche, ma specialmente poi nei sonetti, egli è ancora sotto il freno e la disciplina del suo grande maestro Carducci, sicchè, tolta la costrizione di quel modello, non ha scritto più sonetti. Ha continuato invece le odicine tra l'agreste e l'oraziano, tra la campagna e la letteratura, che formarono il ciclo *Alberi e fiori*, al quale alcune nuove sono state aggiunte fin nell'ultimo

volume di *Odi e inni*. In qualche altro breve componimento, c'è un'ispirazione erotica: come nel *Crepuscolo*, in cui egli celebra il doppio momento del giorno, l'alba e il tramonto, quando la bella si snoda dalle sue braccia « e con man vela le ridenti ciglia », o l'accoglie nelle braccia, « e il dolce nido come suol pispiglia ». La « reginella dalle bianche braccia » non è guardata con occhio indifferente, come la Rosa degli anni più tardi. C'è nei versi a lei dedicati, in mezzo alle reminiscenze dell'omerica Nausicaa, un calor di sentimento, che fa di quelle tre poesiole alcune delle migliori pagine delle *Myricae*.

> Felici i vecchi tuoi; felici ancora
> i tuoi fratelli; e più, quando a te piaccia,
> chi sua ti porti nella sua dimora,
> o reginella dalle bianche braccia!

Il poeta si raffigura non senza trepidazione le prossime nozze:

> Quella sera i tuoi vecchi...
>
> quella notte i tuoi vecchi un dolor pio
> soffocheranno contro le lenzuola.

Per un momento sogna di esser lui lo sposo felice:

> Al camino, ove scoppia la mortella
> tra la stipa, o ch'io sogno o veglio teco:
> mangio teco radicchio e pimpinella.
> Al soffiar delle raffiche sonanti
> l'aulente fieno sul forcon m'arreco
> e visito i miei dolci ruminanti:
> poi salgo e teco — o vano sogno!...

Vano sogno: lo scolaro è costretto a tornare al suo latino e al suo calepino.

Ma io sento in questa lirica amorosa l'eco dell'*Idillio maremmano* del Carducci, e più ancora della poesia di

Severino Ferrari; la quale giustamente è stata più volte ricordata negli ultimi anni, a proposito del Pascoli (1). A ogni modo, il Pascoli non ha più ripreso codesti motivi: anzi, dalle posteriori edizioni delle *Myricae* la lirica « Crepuscolo » è stata

---

(1) Sul Ferrari, si veda il volume secondo di questi *Saggi*, pp. 280-9. Lo stato d'animo dei due poeti (le prime *Myricae* e la prima ampia raccolta dei *Versi* del Ferrari furono pubblicate entrambe nel 1892) era, per molti rispetti ed anche per molte circostanze estrinseche, simile. Gli autori, scolari entrambi del Carducci nella loro caratteristica predilezione per le forme della poesia trecentesca e popolare, in certe movenze di stile, in quel piglio robusto e semplice insieme, che fece già lodare la poesia carducciana come la più « parlata » di tutte le nostre. Inoltre, quasi compaesani, con le medesime fonti materiali d'ispirazione: i paesaggi, i costumi, le consuetudini di vita, cui alludono nei loro versi, sono gli stessi nel poeta di San Pietro a Capofiume e in quello di San Mauro, nel campagnuolo dell'estremo bolognese e in quello della confinante estrema Romagna: entrambi sbalzati come insegnanti nelle più lontane regioni d'Italia, e portanti nel cuore l'uno il piccolo borgo « dove non è che un argine, cinque olmi e quattro case », e l'altro « sempre un villaggio, sempre una campagna », il paese dominato dalla « azzurra vision di San Marino ». E, infine, coetanei condiscepoli ed amici; onde si scambiano versi e si ricordano l'un l'altro nei loro versi. E nella comunione d'anime nella quale vivono i giovani ricchi di promesse e di aspirazioni, alcuni atteggiamenti artistici doverono passare dall'uno all'altro; nè è detto che il « succubo » fosse sempre il Pascoli, quando già nel *Mago* il Ferrari celebrava l'amico come l'artista « dalla lima d'oro », dalle « fresche armonie, dai baldi voli », e ne simboleggiava l'arte nel canto di un lieto coro di « giovani capinere e usignuoli ». Accade quindi che, alcune volte, leggendo il Ferrari, par di leggere il Pascoli della prima maniera. Così in certe impressioni di campagna: « C'è un zufolar sì tremulo che viene Di fondo ai fossi... »; in certe visioni di opere agricole: « Anco per poco ondeggerete, o chiome De la canapa verde... »; in certi interni di case rustiche e di cucine: « Là splendeva co 'l giorno nei decenti Costumi la virtù della massaia... »; e finanche nella descrizione della vita degli uccelli, nei pensieri dei rosignuoli o negli amori delle capinere: « Come un argenteo *tinn* di campanello... ». D'altra parte, nel Pascoli si risentono accenti del Ferrari: « Cantano a gara intorno a lei stornelli Le fiorenti ragazze

espunta. Ed egualmente ne è stato espunto un sonetto, in cui il poeta prendeva atteggiamento e nome di ribelle di fronte a un principe; come non ha mai raccolto i versi rivoluzionarî, pei quali era noto tra i suoi condiscepoli di Bologna e dei quali conosco alcuni, che credo inediti e che cominciano:

> Soffriamo! nei giorni che il popolo langue
> è insulto il sorriso, la gioia è viltà!
> Sol rida chi ha posto le mani nel sangue,
> e il fato che accenna non teme o non sa.
> Prometeo sull'alto del Caucaso aspetta,
> aspetta un bel giorno che presto verrà;
> un giorno del quale sii l'alba, o Vendetta!
> un giorno il cui sole sii tu, Libertà!...

Ma da questo Pascoli amoroso e ribelle, da questo Pascoli « preistorico », tornando allo « storico », dicevamo, dunque, che nelle prime *Myricae*, e soprattutto nella serie che le seguì, già si vede com'egli si sforzi ad una poesia più complessa e personale ed intensa, e come dia subito in disarmonie. Il buon piovano, che passa pei campi salutando e benedicendo tutti, è una figura che ha tocchi esagerati. Benedice

> anche il falco, anche il falchetto
> (nero in mezzo al ciel turchino),

---

occhipensose... »; « Siedon fanciulle ad arcolai ronzanti... ». Ma la poesia del Ferrari, se mostra una cerchia di pensieri e di sentimenti più ristretta di quella del Pascoli ed è alquanto inferiore a questa per maturità di forma, è poi fortemente dominata dal sentimento d'amore, che manca quasi affatto nel Pascoli:

> Se corso d'acqua o ben fiorito ramo
> o strepito di venti o di bell'ale
> chieda l'onor del breve madrigale,
> non l'ottiene però se una gioconda
> forma di donna a la romita scena
> non dia 'l senso d'amor ond'ella è piena.

anche il corvo, anche il becchino,
poverino,
che lassù nel cimitero
raspa raspa il giorno intero.

L'affettazione è già nel *Morticino*:

Andiamoci a mimmi,
lontano lontano...
Din don... oh ma dimmi:
non vedi ch'ho in mano
il cercine novo,
le scarpe d'avvio?...

e nel *Rosicchiolo* (la madre morta ha accanto un pezzo di pane, serbato pel figlio), tutto rotto e ansante di esclamazioni:

Per te l'ha serbato, soltanto
per te, povero angiolo; ed eccolo
o pianto!
lo vedi? un rosicchiolo secco.
Moriva sul letto di strame;
tu, bimbo, dormivi, sicuro.
Che pianto! che fame!
Ma c'era un rosicchiolo duro...

e in altre molte. Già vi sono le inopportune materialità. I versi *Scalpitio*:

si sente un galoppo lontano
(è la.. ?)
che viene, che corre nel piano
con tremula rapidità;

non sono da riprovare (come è stato fatto) per l'ardimento metrico, ma perchè la previsione della Morte che sopraggiunge è diventata in essi qualcosa di prosaico, quasi di un treno che arrivi; e il verso, lodato per bellissimo: « con tremula rapidità », è di una precisione sconcordante col soggetto; come

sconcordante il triplice grido ultimo: «la Morte! la Morte! la Morte!», che ricorda quello del madrigale di Mascarille: «*Au voleur! au voleur! au voleur! au voleur!*».

Lo strafare appare già per molti segni. Alla breve poesiola: *Il cuore del cipresso*, sono state aggiunte, nella seconda edizione, altre due parti per rincupirla e renderla enfatica; con raffinati giochetti come: «l'ombra ogni sera prima entra nell'ombra», e con interrogativi a più riprese: «E il tuo nido? il tuo nido?...». Finanche la bella ottava delle prime *Myricae*:

> Lenta la neve fiocca fiocca fiocca:
> senti: una zana dondola pian piano.
> Un bimbo piange, il piccol dito in bocca;
> canta una vecchia, il mento sulla mano.
> La vecchia canta: Intorno al tuo lettino
> c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
> Nel bel giardino il bimbo s'addormenta.
> La neve fiocca lenta lenta lenta; —

è stata esagerata, non potendosi altro, nel titolo. S'intitolava semplicemente: *Neve*, e fu poi intitolata: *Orfano*; laddove è evidente che nessuna ragione artistica costringeva a privar dei genitori quel caro piccino, che piange, «il piccol dito in bocca»!

Allorchè, dunque, nelle *Myricae* si prescinda da ciò che è eco o incidente passeggero o semplice schizzo e quadretto minuscolo, vi si trova in embrione il Pascoli con le sue virtù e coi suoi difetti. Le *Myricae* contengono i motivi da cui si svilupperanno i *Canti di Castelvecchio* e i poemetti georgici e morali; i quali dànno poi la mano ai *Poemi conviviali* e agli *Inni*.

III.

È da vedere perciò se non convenga seguire l'altra indicazione, che ci è stata offerta: che cioè il Pascoli vero sia da cercare nella sua poesia ultima e degli anni maturi, nel Pascoli «maggiore» contrapposto al «minore», in quello delle solenni composizioni in terzine e in endecasillabi sciolti. È da vedere se di quei difetti, di cui è libero nelle prime *Myricae* perchè si appaga del piccolo, non sia riuscito poi a liberarsi anche e meglio per altra via, lavorando in grande, componendosi un gran corpo.

E poichè non diletta sfondare porte aperte, lascio da banda gl'*Inni*, che per comune e concorde giudizio sono la parte più debole della sua produzione ultima, e vado difilato ai *Poemi conviviali*. Nei quali, a tutta prima, sorprende un'aria di compostezza, una facilità e egualità d'intonazione, onde par di avere innanzi un altro individuo, o tale che si è sviluppato così improvvisamente e magnificamente che non lascia riconoscere l'antico. Che cosa è mai accaduto? Il Pascoli, oltre che poeta, è anche umanista: conforme alla tradizione della nativa Romagna (classicheggiante, più forse che altra regione d'Italia nel secolo decimonono), e all'indirizzo della scuola del Carducci. Non è un pensatore, e nemmeno propriamente quello che si dice un dotto, perchè la sua solida cultura letteraria non è orientata verso la ricerca scientifica o storica, ma verso il godimento del gusto e la riproduzione della fantasia. Perciò ha qualcosa di antiquato rispetto al modo moderno della filologia; e, insieme, qualcosa di raro e di sorprendente. Da scolaro, stupiva i suoi condiscepoli che dicevano ch'egli si occupasse a mettere in prosa attica l'autobiografia del Cellini; e ancora si narrano le sue prodezze di versificazione latina e greca. Ha presentato più

volte poemetti latini alla gara internazionale di Amsterdam, e più volte ha riportato il primo premio. Ha compilato antologie di poesia latina, e postovi introduzioni critiche, nelle quali si trovano brani e pagine descrittive, — gli aedi, Achille morente, l'agone tra Omero ed Esiodo, Solone vecchio che vuol imparare un canto di Saffo e morire, ecc. — che ricompaiono nei *Poemi conviviali* (1). Ora, in questi poemi egli sposa la sua ispirazione poetica alle forme della poesia greca, nella cui riproduzione ha acquistato pratica meravigliosa. Come nei poemetti presentati alle gare olandesi parla latino, e in latino dà i primi abbozzi o le varianti del *Ciocco*, dei *Due fanciulli* e di altre sue composizioni italiane, così nei *Poemi conviviali* parla greco: greco con parole italiane, ma con tutte le inflessioni, i giri, i sottintesi di chi si è a lungo

---

(1) Un esempio. « L'aedo viaggia per l'Hellade divina e per le isole. Si aggira spesso lungo il molto rumoroso mare per trovare una nave bene arredata, che lo tragitti: egli paga i nocchieri con dolci versi, se è accolto... Ma se è respinto, maledice... Così a tutti si rivolge l'aedo, chè a tutti canta, uomini e dei: entra come nella casa dei re, così nella capanna del capraio; chiede con la maestà del sacerdote sì ai pescatori che tornano, sì ai vasai che accendono la fornace; e canta. Qualche volta dorme sotto un pino della campagna: qualche volta, sorpreso dalla neve, vede risplendere in una casa ospitale la bella fiammata, che orna la casa come i figli l'uomo, le torri le città, i cavalli la pianura, le navi il mare ». (*Epos*, p. XXI). Si ascolti ora *Il cieco di Chio*:

Io cieco vo lungo l'alterna voce
del grigio mare; sotto un pino io dormo
dai pomi avari; se non se talora
m'annunzïò, per luoghi soli, stalle
di mandriani, un subito latrato;
o, mentre erravo tra la neve e il vento,
la vampa da un aperto uscio improvvisa
nella sua casa mi svelò la donna,
che fila nel chiaror del focolare.

nutrito di poesia greca. Il libro è un trionfo della virtù assimilatrice, un capolavoro di cultura umanistica. Questo linguaggio greco, adottato dal Pascoli, conferisce alla sua nuova opera un aspetto meno agitato e dissonante.

Ma, quando si afferma, com'è stato affermato, che nel passare dalla lettura dell'*Odissea* a quella dei *Poemi conviviali* non si avverte diversità di sorta, bisogna rispondere di star bene attenti a non lasciarsi ingannare dalle apparenze. Sotto l'acqua limpida e cheta si muove la corrente turbinosa e torbida. Pascoli è Pascoli e non Omero: è, anzi, la sua, quanto di più dissimile si possa pensare dalla poesia omerica: questa così ingenuamente umana, quella così sapiente nella sua umanità, così sorpresa e stupita della sua ingenuità che sta a guardarla e a riguardarla in viso, e ad ammirarla; e non le par vera!

Si può scegliere a piacere qualsiasi dei suoi poemi, giacchè il loro valore press'a poco si equivale. *Anticlo* è nato da due versi e mezzo dell'*Odissea*: Anticlo, nel cavallo di legno, sta per rispondere alla voce di Elena che contraffà quella della moglie di lui, quando Ulisse gli caccia la mano nella gola [1]. Il Pascoli comincia con l'eseguire variazioni intorno a questo motivo. Le due prime parti del poemetto sono quasi ripetizioni l'una dell'altra: un granellino di poesia è diluito in molta acqua:

> E con un urlo rispondeva Anticlo,
> dentro il cavallo, a quell'aerea voce,
> se a lui la bocca non empìa col pugno
> Odisseo, pronto...

---

(1) Ἄντικλος δὲ σέ γ' οἶος ἀμείψασθαι ἐπέεσσιν
ἤθελεν, ἀλλ' Ὀδυσσεὺς ἐπὶ μάστακα χερσὶ πίεζεν
νωλεμέως κρατερῇσι.

Odiss., IV, 286-8.

La voce dilegua chiamando ancora per nome, finchè non s'ode più nulla:

> finchè all'orecchio degli eroi non giunse
> che il loro corto anelito nel buio;

così come, all'ora del tramonto, mentre essi se ne stavano chiusi nel gran cavallo, udirono lontanare i cori delle vergini; e poi si fece sera, e nella sera si udì una voce che chiamava intorno al cavallo, una voce dolce che aveva la più possente attrattiva sui cuori. — E siamo a questo modo ricondotti alla situazione del primo verso, che viene chiarita:

> Era la donna amata, era la donna
> lontana, accorsa in quell'ora di morte,
> da molta ombra di monti, onda di mari:

e tutti correvano già come a rientrar nelle loro case, rispondendo all'appello; ma si contennero al cenno d'Odisseo. Anticlo no: egli più di tutti, tra le fatiche e le glorie della guerra, nutriva in cuore la nostalgia della casa; e aprì la bocca a rispondere e strinse nella bocca il pugno di Odisseo. Non solo la narrazione è così girata e rigirata (direi che il poeta non procede oltre, ma vi si culla dentro): è anche infiorata di non poche preziosità. Si sarà notato quel « corto anelito » degli eroi nel buio, bellissimo di evidenza, ma che ci mostra la consueta ipersensibilità del Pascoli per le impressioni minute e piccine: e si noteranno ancora « la voce... che suonava al cuore Come la voce dolce più che niuna, Come ad ognuno suona al cuor sol una », e Anticlo che « era forte sì, ma per forza, e non aveva la gloria loquace a cuore... », e simili. L'impressione, che prova Anticlo alla voce che lo chiama per nome, è resa con un balenìo d'immagini leggiadre:

> come udì la voce
> della sua donna, egli sbalzò d'un tratto

> su molta onda di mari, ombra di monti;
> udì lei nelle stanze alte il telaio
> spinger da sè, scendere l'ardue scale;
> e schiuso il luminoso uscio chiamare
> lui che la bocca aprì...

Nelle altre parti, il poemetto si svolge allo stesso modo, tra fine e prezioso. Anticlo è ferito a morte e prega che venga a lui Elena, a rifargli la voce della sua donna. Sentite di nuovo la preziosità nell'incesso di Elena:

> E così, mentre già moriva Anticlo,
> veniva a lui con mute orme di sogno
> Helena. Ardeva intorno a lei l'incendio,
> su l'incendio brillava il plenilunio.
> Ella passava tacita e serena,
> come la luna, sopra il fuoco e il sangue.
> Le fiamme, un guizzo, al suo passar, più alto:
> spremeano un rivo più sottil le vene...

E il finale è a sorpresa: il Pascoli ha composto un poemetto senz'essere fortemente posseduto da un sentimento determinato. Anticlo, al vedersi accanto la raggiante beltà di Elena, mentre ella schiude la rosea bocca: « No (disse) voglio ricordar te sola ». È un epigramma sulla bellezza di Elena.

La cetra d'Achille (il canto dell'ultima notte dell'eroe, a cui la morte è sopra) si risolve in una sequela di descrizioni: la decorazione soffoca la situazione. Si resta ora col barbaglio nell'occhio di particolari troppo minuti:

> sbalzò attento Achille
> su dal suo seggio, e il morto lion rosso
> gli raspò con le curve unghie i garretti...;

ora con la romba nell'orecchio di versi che suonano quasi musica, se anche non creano l'immagine:

> Passava il canto tra la morte e il sogno.

Similmente, l'*Ultimo viaggio*: si ricordano squisitezze moltissime di particolari, come quei vecchi marinai compagni di Ulisse che si rimettono al remo al comando del loro vecchio duce e cantano:

> cantavano, e il lor canto era fanciullo
> de' tempi andati: non sapean che quello...

e tanti e tanti altri; ma Ulisse, così nitido nell'*Odissea*, è diventato una figura evanescente. — Nel primo dei *Poemi di Ate*, la descrizione dell'omicida inseguito da Ate è l'amplificazione di una sensazione: l'uomo corre tentando invano di sfuggire alla vecchia Ate che gli vien dietro:

> Ma tristo e secco gli venia da tergo
> sempre lo stesso calpestio discorde,
> misto a uno scabro anelito...
>
> . . . dietro di sè picchierellare il passo
> eterno con la subita eco breve.

Le Memnonidi è una lunga allocuzione lambiccata dell'Aurora ad Achille, che le ha ucciso il figlio e al quale essa predice la morte. Comincia con un'antitesi:

> Disse: — Uccidesti il figlio dell'Aurora:
> non rivedrai nè la sua madre ancora;

continua variando artificiosamente di metro, con troppo abile progressione; intesse immagini, degne di un poeta decadente e non della dea Aurora:

> Io ti vedeva predatore impube
> correre a piedi, immerso nella tua
> anima azzurra come in una nube;

e lunghe descrizioni come quella dell'Aurora che desta gli uomini alle opere di vita; e finisce con un rifacimento verboso

del dialogo di Achille con Ulisse nell'Ade. Il *Sogno di Odisseo* ci dà l'esempio del ritornello — in versi sciolti: tanto le forme metriche non sono qualcosa di superficiale nè si può sperar di coglierne il valore tenendosi alla superficie. E di ritornelli chi abbia orecchio fine ne trova in tutte le pagine di questi poemi, che si perdono spesso in una vaga musicalità verbale: il ritornello, non meno qui che nelle poesie del Pascoli rimate, serve (come è stato da altri bene osservato) a dare un'unità estrinseca a ciò che altrimenti si disgregherebbe perchè privo di vera complessità e di unità intima.

In *Alexandros* dovrebbe essere svolto il concetto leopardiano che, conosciuto, il mondo non cresce anzi si scema; ma Alessandro, giunto al confine della terra, non suggerisce al poeta se non argutezze di pensieri e fragori d'immagini, con alternativa di estrema determinatezza ed estrema indeterminatezza:

> E così piange, poi che giunse anelo:
> piange dall'occhio nero come morte,
> piange dall'occhio azzurro come cielo;
> chè si fa sempre (tale è la sua sorte)
> nell'occhio nero lo sperar, più vano;
> nell'occhio azzurro il desiar, più forte.
> Egli ode belve fremere lontano,
> egli ode forze incognite, incessanti,
> passargli a fronte nell'immenso piano,
> come trotto di mandre d'elefanti.

Ma, a questo punto, lo stento e lo sforzo cedono; e il Pascoli, con un « intanto », congiuntivo o avverbiale che sia, emette la sua nota lirica:

> Intanto nell'Epiro aspra e montana
> filano le sue vergini sorelle
> pel dolce assente la milesia lana.

A tarda notte, tra le industri ancelle,
torcono il fuso con le ceree dita,
e il vento passa e passano le stelle.
Olympiàs, in un sogno smarrita,
ascolta il lungo favellio d'un fonte,
ascolta nella cava ombra infinita
le grandi querce bisbigliar dal monte.

Eppure no: anche in queste terzine possono insieme vedersi il pennello di un gran pittore e un pennellino più delicato, che si tinge in qualcosa che è simile al belletto.

Così il difettivo, e pure ricco di fascino, libro dei *Poemi conviviali* ci ridà l'ansia che suscitano le opere anteriori del Pascoli: anche in esso i particolari sono sentiti, troppo sentiti, troppo accarezzati, e la sintesi è deficiente. I maggiori lodatori di questo libro, nel quale, secondo essi, il Pascoli ha toccato le cime dell'arte, hanno tuttavia avvertito che « forse nessuno dei singoli canti che lo compongono è perfetto ». E l'osservazione è giusta, e la confessione importante. Un gran libro dunque, composto di singoli canti imperfetti: come mai? Gli è che la bellezza è dei frammenti, e dal libro se ne raccolgono tanti e tanti, che sorge l'impressione della ricchezza e della grandezza. E con acume è stato raccostato questo poema ellenico del Pascoli al poema ellenico del D'Annunzio, alla *Laus vitae*, libro di un altro poeta frammentario per indole, benchè diversamente frammentario: di un sensuale, che non può mai dominare il dramma umano, il quale invece è dal Pascoli sentito bensì ma solo in rapidi guizzi e bagliori.

Per ragioni di compiutezza, bisognerebbe dare uno sguardo a un'altra delle manifestazioni cronologicamente ultime del Pascoli: al Pascoli prosatore, che stende ampie prefazioni alle sue raccolte, fa discorsi e conferenze, scrive saggi critici. La sua prosa è tutta riboccante d' intenzioni sottolineate, che si sforzano tanto ansiosamente verso l'effetto da non

raggiungerlo. Vi abbondano gl'interrogativi, seguiti subito dalle relative risposte, su questo tipo: « Come? Col contentarci »; « Tu sarai più lieto, sai perchè? Il perchè è..... »; « E questa tela che sarà? Quella del pensiero umano..... ». Il tono è spesso di chi parli a bambini: « La prima capanna che uomo costruì, di terra seccata al sole, alla sua donna, gli insegnò una coppia di rondini a costruirla. Ciò fu al tempo dei nomadi ». Vi s'incontrano le riproduzioni foniche di suoni, come nelle poesie: « Quel campaniletto c'è stato tempo in cui non lo sentivamo annunziare la festa del domani? *Din don... din din don din din don...* ». « Gli sgriccioli che... parlano romagnolo? dicono *magnè, magnè, magnè?...* ». Vi s'incontrano le piccinerie d'immagini, come nei versi. Discorre della giustizia sociale: « No, non si possono aggiustare l'anima e la vita umana, una volta rotte: bisogna non romperle prima. E bisogna che ciò si sappia e si veda, che ci son cose che non si possono riparare. Se non ci fossero i concini, chi sa? si romperebbero meno stoviglie ». Mettete d'accordo il padre ucciso e la giustizia sociale con le stoviglie rotte e coi concini! Parla, nientedimeno, di Garibaldi; e, rivolgendo il discorso ai giovani siciliani, comincia: « Egli si è addormentato nella sua isola. Due bambine sue gli fanno compagnia. Il mare instancabile si muove azzurreggiando intorno a quell'immobilità, e s'alza e s'abbassa, e s'alza ancora e sempre, come per vedere che è. Nulla! Nulla! E il mare non cessa mai di parlare intorno a quel silenzio, *sciusciuliando* (come dite voi) sulla sabbia, e gemendo tra le scogliere... ». Mettete d'accordo il mare di Caprera con lo *sciusciuliare* del dialetto siciliano! — Questa è la prosa del Pascoli; la quale di rado diventa semplice e armonica, e forse soltanto in alcune delle pagine introduttive alle antologie dei poeti romani.

In qualunque modo la si tenti, la divisione critica dell'opera del Pascoli mercè delimitazione cronologica si

chiarisce ineseguibile. Si può ammettere che, in alcuni dei suoi volumi ultimi, siano componimenti che mostrano i suoi difetti cresciuti a tal grado da rasentare la stravaganza: nei *Canti di Castelvecchio*, un ritornello piglia a rifare onomatopeicamente il vagito del neonato (*Ov'è, ov'è?*); nei *Poemetti* aggiunti, è quell'orrida *Italy*, col gergo angloitalico degli emigranti reduci dall'America; negli *Inni*, l'inno *Per le batterie siciliane!* Ma bisogna dire anche che, se negli ultimi volumi crescono i suoi difetti, crescono anche i suoi pregi: il cammino percorso dalle piccole *Myricae* ai *Canti di Castelvecchio* e ai *Poemi conviviali* è considerevole. Il seme dell'affettazione si è svolto in pianta rigogliosa; ma anche la virtù immaginativa ed espressiva del Pascoli ha avuto il suo rigoglio.

Proviamo ora se sia applicabile l'altro procedimento critico, pel quale la parte schietta viene separata da quella artificiosa, nell'opera di un artista, secondo il vario carattere del contenuto al quale l'artista si è ispirato o ha cercato d'ispirarsi.

IV.

La concezione che il Pascoli ha della vita è stata considerata come una forma di romanticismo, e tratta a paragone di somiglianze e differenze con le concezioni del Manzoni e del Leopardi. Ma romantica essa non è, mancando dell'essenza stessa del romanticismo sentimentale, il disquilibrio: manzoniana nemmeno, perchè la rassegnazione manzoniana ha per suoi rappresentanti fra Cristoforo e Federico Borromeo, disposti « a spiegar l'unghia e insanguinar le labbia », a lottare sempre che si debba. L'ideale del Pascoli invece è antiromantico, perchè chiaro e determinato; e, d'altra parte, esclude la lotta. Perciò, considerando in genere, non può definirsi altrimenti che ideale idillico.

La disposizione idillica è appunto questo: il rifuggire della pienezza della vita, l'aborrire il mare con le sue tempeste e tenersi alla terra. Non già, beninteso, ch'essa riesca ad escludere del tutto quella lotta da cui rifugge: se volesse escluderla del tutto, si muterebbe in un ideale di morte, laddove è pur sempre ideale di vita. Ma ideale di una vita, nella quale la lotta e l'agitazione siano ridotte al minimo, conservandosene solo quel tanto indispensabile al carattere stesso della vita: la fatica, che fa assaporare la dolcezza del riposo; il dolore, senza cui non è possibile confortarsi nel superamento del male e trepidare nel ricordo: o (come dice il Pascoli stesso, con le solite sue immagini alquanto materialotte) « la passeggiata per la viottola del dolore, che dà un giovanile appetito di gioia e fa parer buon cibo anche una crosta ammuffita e una scodella di legumi ». L'anima idillica non è quella ascetica che si astrae dalle cose contingenti ed entra nel chiuso agone dove combatte sola con Dio; e non è neppure l'anima del gaudente placido, che si restringe egoisticamente in sè stesso, a coltivare i suoi piaceri e capricci. Essa ama le cose, ama il mondo; ma le piccole cose, un piccolo mondo, mutevole il meno possibile o il meno rapidamente: non si sottrae ai doveri, ma chiede quelli semplici, ben determinati, regolari, privi di grosse burrasche. Perciò anche il sentimento idillico si mostra congiunto, nel corso delle sue manifestazioni storiche, con l'aspirazione alla vita rustica dei pastori, dei contadini o dei pescatori: a quella vita che, aspra e feroce che sia nella sua realtà genuina, appare, per ovvie cause, all'immaginazione dell'uomo colto (esperto di ben altri contrasti), ricca di armonia e di pace, d'innocenza e di bontà.

Se dunque si vuol riattaccare il Pascoli a una famiglia di spiriti affini, si lascino da parte e Leopardi e Manzoni, e altre anime siffatte, energiche e tumultuose e grandiose pur nella depressione della tristezza o nella calma della re-

ligiosità, e si operi il ricongiungimento con la serie dei poeti idillici. Il Pascoli ha ragione nel protestare contro coloro che lo hanno chiamato arcade; l'arcadia è la rettorica dell'idillio, come il sentimentalismo è la rettorica del sentimento, la romanticheria dell'amor passionale e del dolore passionale e del dolore universale, il patriottardismo del patriottismo; e il suo sentimento idillico non è rettorico, ma profondo. Minore ragione, per altro, egli ha, quando afferma che il suo ideale di vita è ideale di forza: « forza ci ho messo, non avendo nel mio essere, semplificato dalla sventura, se non forza da metterci ». Come mai forza, se è un ideale che aborre le forme stesse onde la forza si manifesta? Il Pascoli vorrà dire che la sua aspirazione morale è pure una forza, la sua lotta contro la lotta è pure una lotta; ma bisogna star bene attenti a non farsi illudere da giuochi di parole, pigliando un vocabolo medesimo in doppio significato.

Senonchè, la disposizione idillica, l'amor della quiete, si colora variamente secondo la varia proporzione degli elementi di gioia e di dolore onde è contesta quella breve cerchia di vita in cui l'animo si è chiuso e a cui fortemente si attacca. Sono infinite gradazioni, che vanno dall'idillio gaio di chi, come si suol dire, privo di ambizioni, favorito dalla sorte, vive tra i suoi cari, i suoi vecchi, la sua consorte, i suoi bambini, i suoi fratelli, svolgendo un'attività sana ed eguale, appena turbata dalla malinconia di qualche ricordo e dal timore della futura perdita di alcuna delle cose amate; via via sino alla disposizione idillica di chi è giunto alla calma dopo angosce terribili, e gusta una pace su cui stende ancora le sue ombre il dolore. A questo estremo della serie sta il Pascoli, la cui concezione della vita è un idillio doloroso, o una « georgica tragica », come è stata argutamente chiamata. È l'idillio di un animo piagato; è una pace di conquista, non di natura.

La casetta e la famigliuola, che sono le immagini consuete

dell'idillio, hanno accanto, nella visione del Pascoli, un'altra casa e un'altra famiglia in cui egli vive non meno che in quelle in cui trascorre la vita materiale: il cimitero, e i fantasmi dei suoi morti. Questi morti sono sempre con lui: tornano sempre a quelle pareti domestiche da cui furono crudelmente strappati: toccano e riconoscono le loro masserizie, i loro abiti, le tele che tesserono e cucirono, i figliuoli che generarono e lasciarono bambini, i fratelli coi quali divisero le prime gioie brevi e i primi pungenti dolori. Imagini di morti, che si tirano dietro, nell'animo del poeta, altre immagini affini: mendichi, vecchi, ciechi, bambini deboli e piangenti. È un idillio, irrigato di pianto: il tesoretto domestico, sul quale esso vive, è formato dal ricordo dei mali e delle angosce sofferte. L'eremita (del poemetto così intitolato), nello scendere lungo il fiume della morte, grida:

Signore, fa ch'io mi ricordi!
Dio, fa che sogni! Nulla è più soave,
Dio, che la fine del dolor; ma molto
duole obliarlo; chè gettare è grave
il fior che solo odora quando è còlto.

Da questa contemplazione, fatta scopo e abito di vita, sorge una forma di serenità: l'animo, non più interiormente dilaniato, può volgersi al mondo esterno, e guardare ed osservare e comentare, in un mondo per altro sempre intonato alle sofferte vicende: calmo, sì, ma non gaio: sereno, ma non agile e leggiero.

E sorgono insieme le gioie modeste: l'attitudine a godere delle cose piccole, del riposo giornaliero, della mensa, della passeggiata, dello studio; a scoprire in esse un sapore, una virtù ascosa, che altri, più fortunati o più sfortunati, non vi scoprirebbero: come nel fior d'acanto, che le api regali disdegnano, le api legnaiole trovano il miele e la contadinella sugge il nettare ignoto.

A te nè le gemme nè gli ori
fornisco, o dolce ospite, è vero;
ma fo che ti bastino i fiori
che cògli nel verde sentiero,
nel muro, sulle umide crepe
dell'ispida siepe.
Non reco al tuo desco lo spicchio
fumante di pingue vitella;
ma fo che ti piaccia il radicchio,
non senza la sua selvastrella,
con l'ovo che a te mattutina
cantò la gallina.

Questa disposizione d'animo è stata dal Pascoli, negli ultimi tempi, innalzata a una teoria etico-sociologica, che egli non si stanca di predicare in tutte le occasioni: tanto che, per questo rispetto, stiamo per avere, anche noi italiani, il nostro Tolstoi (purtroppo, solo il Tolstoi che filosofeggia!). La natura è una madre dolcissima che sa quel che fa, che ama i figli suoi, e dal male ricava per essi il bene. La vita è bella, o sarebbe, se gli uomini non la guastassero. Ma gli uomini avvelenano ogni cosa con la discordia, con l'odio, con la guerra, e con la cupidigia insaziabile che è il movente riposto e ultimo. Bisogna dunque dichiarar guerra alla guerra; non ammettere divisioni fatali, esser di nessun partito, addetti soltanto alla causa dell'umanità: non ridere delle parole carità e filantropia, ma accettarle meglio che quelle di socialismo, individualismo e simili: il vero socialismo è il continuo incremento della pietà nel cuore dell'uomo. Tutte le cose buone sono identiche, o s'identificano: il patriottismo non sta contro il socialismo, e viceversa: il socialismo dev'essere patriottico, e il patriottismo socialistico. Tutto è affar di cuore, di dolcezza, di pietà. Anche la scienza e la fede non debbono rissare: la scienza deve tener della fede e la fede della scienza. Codesta non già transvalutazione,

ma adeguazione o depressione di valori, è suggellata dalla virtù del contentarsi: contentarsi del poco, perchè, se il molto piace, il poco solo è ciò che appaga. « Uomini, contentatevi del poco (assai, vuol dire sì abbastanza e sì molto: filosofia della lingua!), e amatevi tra voi nell'àmbito della famiglia, della nazione e dell'umanità ». — Una filosofia, che è già bella e criticata, quando si è mostrato che nasce da uno stato d'animo individuale; e del resto, il Pascoli stesso, praticamente, come uomo, la contradice quando, appena qualcuno tocca ciò che gli è caro (la sua arte, o i suoi convincimenti critici), corre alle difese e alle offese; non esita a chiamare « stolti » o « sciocchi » i suoi accusatori (si veda la prefazione ai *Poemi conviviali*); e, insomma, *conserit proelia*, viene alle mani: di che non lo biasimerò io certamente, perchè mi par naturale che ognuno protegga, come può, le cose che ama.

Nasce da uno stato d'animo e ci conferma questo stato d'animo, che è quello che abbiamo definito come una varietà del sentimento idillico. Ora, il sentimento idillico è costante in tutta l'opera letteraria del Pascoli: involuto, e qua e là lievemente sorridente, nelle primissime *Myricae*, chiaramente spiegato nelle poesie posteriori. Non fanno eccezione i *Poemi conviviali*, il cui contenuto sono la natura, la morte, la bontà, la pietà, l'umiltà, la poesia; e la poesia e la morte più di ogni altra cosa: pensieri tristi e delicati, che risuonano sulle labbra dei personaggi del mito, della leggenda e della storia ellenica. Per bocca dell'antico Esiodo parla sempre il Pascoli:

> E sol com'ora anco è felice
> l'uomo infelice: s'egli dorme o guarda:
> quando guarda e non vede altro che stelle,
> quando ascolta e non ode altro che un canto;

il Pascoli stesso è effigiato in Psiche, che solitaria nella sua casa intende l'orecchio al canto di Pan:

Eppur talvolta ei soffia
dolce così nelle palustri canne,
che tu l'ascolti, o Psiche, con un pianto
sì, ma ch'è dolce, perchè fu già pianto
e perse il triste nel passar degli occhi
la prima volta;

o nell'aedo Femio, che parla ad Ulisse e dice della poesia, come già era stato detto nelle varie allegorie ed apologhi delle *Myricae*:

Un nicchio vile, un lungo
tortile nicchio, aspro di fuori, azzurro
di dentro, e puro, non, Eroe, più grande
del nostro orecchio; e tutto ha dentro il mare,
con le burrasche e le ritrose calme,
coi venti acuti e il ciangottio dell'acque.
Una conchiglia breve, perchè l'oda
il breve orecchio, ma che tutto l'oda;
tale è l'aedo. Pure a te non piacque.

La medesimezza dell'ispirazione nei *Poemi conviviali*, e nelle *Myricae* e *Poemetti*, è stata concordemente riconosciuta; e in questo senso si è bene affermato che il Pascoli ellenico è un elleno-cristiano.

Diversa opinione è stata manifestata per gli *Inni*; e si è detto che il Pascoli vuol tentar in essi la corda eroica, e fallisce. E gli si è dato sulla voce, consigliandolo (per parlare col suo poeta) a meditare *silvestrem musam tenui avena*, ad attenersi al *deductum carmen*, al *calamos inflare leves*, se non voglia *stridenti miserum stipula disperdere carmen*! Ma gl'inni, nel loro complesso, contengono nient'altro che la predicazione del solito vangelo pascoliano: si ricordino quelli sull'anarchico assassino dell'imperatrice Elisabetta, sul negro di Saint-Pierre, sulla uccisione di re Umberto, sul Duca degli Abruzzi e la spedizione al Polo, sulle stragi civili del maggio 1898.

E si deve concludere che non vi ha luogo a distinguere, nell'opera del Pascoli, filoni diversi di pensiero, correnti diverse di sentimento, e ad assegnare la parte geniale della poesia di lui all'una delle correnti, e l'artificiosa all'altra. Si deve concludere che anche il secondo dei due procedimenti critici, che abbiamo ricordati, si chiarisce inapplicabile al suo caso.

V.

E così l'arte del Pascoli par che serbi sempre l'aspetto di un problema. La genialità e l'artificio, la spontaneità e l'affettazione, la sincerità e la smorfia, appaiono unite negli stessi componimenti, nelle stesse strofe, talvolta in un singolo verso. Il male attacca la lirica nelle sue radici e nelle sue fibre più intime, nel metro; talchè in moltissime poesie del Pascoli la mossa metrica è come staccata dall'ispirazione: quasi si direbbe che, appena sorto il germe di vita, un microbo vi si sia precipitato sopra a contaminarlo. L'impressione del lettore è quella che io ho notata in principio: l'attrattiva e la repulsione, il rapimento e il disgusto si alternano. Abbiamo insieme un poeta ingenuo e uno bambinesco; un lirico del dolore ed un « assassinato di dolore », come avrebbe detto Pietro Aretino; un commosso cantore della pace e un predicatore alquanto untuoso: un uomo santo e un sant'uomo, uno spirito religioso e un prete. Stiamo a momenti per gridargli entusiasmati: *Quae tibi, quae tali reddam pro carmine dona?*, e donargli la nostr'anima (unico dono degno che possa farsi ai poeti); ma, nell'istante seguente, lo slancio del donatore resta sospeso. E il critico è messo in imbarazzo: press'a poco nella situazione di Gargantua, quando gli nacque il figlio e gli morì la moglie, che non sapeva se dovesse ridere o piangere: « *Et le doubte qui troubloit son entendement*

estoit assavoir mon s'il devoit pleurer pour le deuil de sa femme, ou rire pour la joie de son filz. D'un costé et d'aultre, il avoit argumens sophistiques qui le suffoquoient, car il les faisoit tres bien in modo et figura, *mais il ne les pouvoit souldre. Et, par ce moyen, demeuroit empestré comme la souris empeigée, ou un milan pris au lacet* ». Ma il critico non vuole escogitare « *argumens sophistiques* »: vuol veder chiaro, e non gli riesce.

Non è una consolazione l'osservare che questa incertezza si ritrova nell'opinione generale concernente il Pascoli. Coloro che più ponderatamente hanno scritto della sua opera, mostrano sempre, in modo esplicito o tra le linee, una tal quale insoddisfazione; e ora concludono che il Pascoli non giunge alla creazione spontanea e geniale; ora riconoscono quel che c'è d'imperfetto nelle sue più belle creazioni; ora lo considerano piuttosto come precursore che come artista compiuto in sè stesso; ora lamentano che nel Pascoli ci sia l'imitazione di sè medesimo, il pascolismo. Più volte ho potuto osservare che alcuni dei maggiori estimatori e lodatori di lui non sanno celare la loro dubbiezza e cercano come di essere rassicurati sulla legittimità della loro ammirazione; e alcuni dei più risoluti avversarî non si sentono, nella manifestazione del loro dispregio, in completa buona coscienza.

Tanta è questa incertezza, che si ode lamentare non essere stato finora il Pascoli giudicato degnamente perchè la critica italiana è inferiore al suo cómpito; ed altri scusano la critica considerando l'arte del Pascoli come un'arte dell'avvenire, che solo in una nuova fase spirituale potrà essere compresa a pieno. Sarà dunque così? Fallimento della critica? o rinvio all'avvenire?

Ma, prima di ricorrere a codeste ipotesi da disperati (da disperati, perchè non verificabili), bisogna esaminare un'ipotesi più semplice. La quale è, che ciò che si presenta come un problema sia una soluzione; che ciò che sembra una

domanda sia già una risposta; che questa mia censura critica, che finora sembra tutto un prologo, sia già una conclusione.

Il Pascoli è, per l'appunto, quale lo siamo venuti osservando: uno strano miscuglio di spontaneità e d'artifizio: un grande-piccolo poeta, o, se piace meglio, un piccolo grande poeta (così come, in una delle sue poesie, la terra a lui apparisce un « piccoletto-grande presepe »!). In lui, anche dopo le prime *Myricae*, sono sorti motivi poetici felicissimi, anzi più ricchi forse e più profondi dei suoi primi; ma codesti motivi non vengono padroneggiati e ridotti a unità artistica, e non acquistano quell'intonazione armonica, che è la manifestazione dell'unità. Era uno squisito poeta nelle prime *Myricae*, restìo a scrivere e a stampare, tanto che si denominava da sè « Belacqua », e, sfiducioso, non cercava la fama. Ma la fama l'ha raggiunto, e lo ha eccitato a una produzione abbondante e artificiale. Spirito poetico qual egli è, non riesce mai a diventare del tutto un retore; ma non riesce neppure alla poesia compiuta, e s'indugia in una semi-poesia. Perciò anche, egli ora non vede nessun termine alla sua produzione: smarrito il senso della sintesi artistica, di ogni commozione fa una lirica, prima che sia diventata veramente tale: la sua produzione si è resa facile e meccanica. « Quanto più di numero vorrei che fossero! (scrive nella prefazione di *Odi e inni*, che pure son troppi e troppi). Io sento di non avervi ancor detto nulla di ciò che avevo per i vostri cuori. E temo di andarmene, volgendomi disperatamente addietro per dirvi ciò che non dissi, e che è sempre e ancora il tutto. Bisogna affrettarsi, ora. Gli anni non vengono, ora: vanno ». Perciò, non s'acqueta in nessuna delle sue creazioni. Ogni materia diventa per lui inesauribile. Il tragico fato del padre gli è fonte perpetua di poesia, appunto perchè nessuna perfetta poesia ne è nata. Egli sente nell'aria il rimprovero per quel suo incessante verseggiare i casi della sua famiglia; e

si difende: «Io devo (il lettore comprende) io devo fare quel che faccio. Altri uomini, rimasti impuniti o ignoti, vollero che un uomo non solo innocente ma virtuoso, sublime di lealtà e bontà, e la sua famiglia, morisse. E io non voglio. Non voglio che siano morti». E non si tratta di questo: i lettori non l'accusano di parlar troppo di suo padre, ma di non parlarne abbastanza poeticamente; ed egli forse insiste nel tema, non perchè spinto da un dovere domestico, ma perchè avverte, sia pure confusamente, che non è giunto ancora a concretare il suo sentimento nelle immagini. Quella tragedia familiare gli sta dinanzi come un grosso blocco di marmo, che non sa come lavorare: ne fa con lo scalpello saltare qualche scheggia, ma non v'incide una volta per sempre la statua o il gruppo. Per la stessa ragione, infine, la sua opera poetica ha l'aria di una poesia dell'avvenire: i motivi, che vi sono abbozzati e non perfettamente elaborati, paiono aspettare e provocare l'artista, che li ripiglierà.

VI.

Come dal suo stato d'animo idillico il Pascoli ha tratto una filosofia che è la conferma di quel suo stato, così dalla sua arte imperfetta ha tratto un'estetica e una critica, che è il riflesso teorico di essa, e insieme una conferma dell'analisi che si è tentata in queste pagine. Il poeta, (egli dice, ed io riassumo), il poeta vero è un fanciullo: è l'anima che ama il poco, le piccole cose, la campagna piccola, il campicello, l'orto con una fonte e con un po' di selvetta, il cavallino, la carrozzina, l'aiolina. E l'ama con la dolcezza della pietà: perchè il poeta non solo è il fanciullo, ma è anche il poverello dell'umanità, spesso cieco e vecchio. Per conseguenza, in quanto poeta, è sempre ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio e familiare e umano: è sempre socialista,

perchè è umano: esclude l'impoetico, e alla fine si trova che l'impoetico è quello appunto che la morale riconosce cattivo e l'estetica proclama brutto: l'esclude non di proposito, non ragionando, ma così istintivamente, perchè ne ha paura o schifo. Ciò che esce fuori di questo amore pel piccolo, non è poesia. Le armi, le aste bronzee, i carri di guerra, i lunghi viaggi, le traversie, sì, perchè sono cose che il fanciullo ricerca con avida curiosità, e le vagheggia palpitando di gioia. Ma tale non è l'amore, l'*eros*; tale non è tutta la moltitudine irosa delle altre passioni. Ciò il Pascoli chiama non più elemento poetico, ma drammatico; non più poesia pura, ma applicata; non più di sentimento, ma di fantasia. Con l'introduzione dell'elemento erotico l'essenza poetica diminuisce: le figure omeriche sono più poetiche di quelle della tragedia ellenica: Rolando della *Chanson* è più poetico dell'Orlando innamorato e furioso dei romanzieri italiani. La *Comedia* dantesca, come tutti i grandi poemi, i grandi drammi, i grandi romanzi, è poesia applicata: è un gran mare, nel quale di tanto in tanto si pesca una perla, un prodotto di poesia pura; come è, per esempio, nel *Purgatorio* la descrizione dell' «ora che volge il desio ai naviganti».

Questa estetica è la base della sua critica letteraria. Di Omero mette in mostra l'intonazione fanciullesca: «descriveva i particolari l'un dopo l'altro, e non ne tralasciava uno, nemmeno, per esempio, che le schiappe da bruciare erano senza foglie. Chè tutto a lui pareva nuovo e bello, ciò che vi aveva visto, e nuovo e bello credeva avesse a parere agli uditori. La parola 'bello' e 'grande' ricorreva a ogni momento nel suo novellare, e sempre egli incastrava nel discorso una nota a cui riconosceva la cosa. Diceva che le navi erano nere, che avevano dipinta la prora, che galleggiavano perchè ben bilanciate, che avevano belli attrezzi, bei banchi; che il mare era di tanti colori, che si moveva sempre, che era salato, che era spumeggiante...». L'*Eneide* di Virgilio diventa

pel Pascoli quasi un duplicato della *Georgica*: l'*Eneide* canta, sì, guerra e battaglie; ma « tutto il senso della mirabile epopea è in quel cinguettìo mattutino di rondini o passeri, che sveglia Evandro nella sua capanna, là dove avevano da sorgere i palazzi imperiali di Roma ». Nelle sue introduzioni all'*Epos* e alla *Lyra*, il Pascoli evoca la Grecia primitiva coi suoi aedi e mendicanti, ricchi di meravigliose storie, fanciulli parlanti ad altri fanciulli, o risveglianti nell'uomo adulto il fanciullo: evoca il Lazio primitivo, con la sua vita agreste piuttosto che guerresca.

È da notare un'altra dottrina letteraria del Pascoli, che si lega alla precedente. Egli afferma che per la poesia vera e propria agli italiani manca, o sembra mancare, la lingua; e che bisogna riproporsi il problema posto e studiato dal Manzoni: il problema della lingua. La lingua, che si adopera, è troppo generica e grigia. « Pensate ai fiori e agli uccelli, che sono de' fanciulli la gioia più grande e consueta: che nome hanno? S'ha sempre a dire uccelli, sì di quelli che fanno *tottavì* e sì di quelli che fanno *crocro*? Basta dir fiori o fioretti, e aggiungere, magari, vermigli e gialli, e non far distinzione tra un greppo coperto di margherite e un altro gremito di crochi? ». Ed insegna ai fanciulli il segreto per diventar valenti in poesia: « Chiedete sempre il nome di ciò che vedete e udite; chiedetelo agli altri, e solo quando gli altri non lo sappiano, chiedetelo a voi stessi, e se non c'è, ponetelo voi il nome alla cosa ». Anche questa dottrina è base ai suoi giudizî critici. Esamina il *Sabato del villaggio* del Leopardi, e trova indeterminato e vago il verso « un mazzolin di rose e di viole »; e avrebbe desiderato maggiore precisione per essere in grado così di stabilire a quale mese dell'anno si riferiva il poeta con la sua descrizione: corregge altrove il Leopardi, che accenna al canto degli usignuoli, notando che nella valle di Recanati si odono invece le cingallegre; l'*Elogio degli uccelli* gli suggerisce l'esclamazione: « mai un nome di uccelli: tutti uccelli, tutti canterini! ».

Ora è evidente, per quanto riguarda la dottrina estetica, che il Pascoli ha equivocato, scambiando e confondendo in uno l'ideale fanciullezza, che è propria della poesia la quale si libera dagl'interessi contingenti e s'affisa rapita nelle cose, — la fanciullezza che è immagine della contemplazione pura, — con la realistica fanciullezza, che si aggira in un piccolo mondo perchè non conosce e non è in grado di dominarne uno più vasto. E l'equivoco lo ha menato diritto a negare carattere d'arte pura a quasi tutta l'arte; a distinguer l'arte dalla fantasia confinandola al sentimento, e a mutilare il sentimento stesso confinandolo a quel solo sentimento che non sia erotico o passionale, al sentimento idillico.

La sua dottrina sulla lingua ha stretta affinità con quella di Edmondo de Amicis e degli altri linguai; vale a dire, si riduce in fondo all'eretismo delle piccole cose, agli alberi che impediscono la vista della selva. Dice il Leopardi nella *Vita solitaria*:

> Talor m'assido in solitaria parte
> sovra un rialto, al margine d'un lago
> di taciturne piante incoronato.

E un De Amicis o un Pascoli a domandare: — Piante? ma quali piante? di quale specie e sottospecie e famiglia e varietà? Qui c'è l'indeterminato e l'impreciso! — quasi che Leopardi dovesse essere, in quel momento, non già un'anima assorta nel problema del dolore e del fine dell'universo, ma un dilettante di botanica; come prima, nel caso degli uccelli, non un filosofo pessimista, ma un cacciatore, esperto a riconoscere le voci e le forme degli uccelli a cui mirerà con lo schioppo!

La critica del Pascoli, infine, è unilaterale ed esagerata. Dove egli s'incontra con poeti e con situazioni poetiche che rispondono al suo proprio ideale e alla sua angusta teoria, li sente e interpreta bene, e vi fa intorno osservazioni assai

fini. Ma, trovandosi più spesso innanzi a un'arte diversa, è costretto o a tacere o a ridurla sofisticamente alla sua individuale visione. Rare sono le eccezioni, dovute allo spontaneo irrompere di un più completo senso dell'arte. Ma è veramente l'*Eneide* quella che egli ci presenta nel giudizio riferito di sopra? E, per esempio, il passionale episodio di Didone, così significativo dell'animo di Virgilio, come si concilia con la veduta georgica dell'essenza del poema? È, veramente, lo stile di Omero quello che il Pascoli ci ha descritto, o non è di un Omero reso da lui alquanto puerile? Anche i saggi di traduzione che il Pascoli ci ha dato dei poemi omerici destano i medesimi dubbî. Non istituirò sottili confronti con l'originale, convinto come sono che la poesia, rigorosamente parlando, non si traduce; o, come è stato detto di recente e assai bene da un critico d'arte tedesco, che chi traduce con la pretesa di sostituire l'originale, fa come uno che volesse dare a un innamorato un'altra donna in cambio di quella che egli ama: una donna equivalente o, su per giù, simile: ma l'innamorato è innamorato proprio di quella e non degli equivalenti! Nè contesterò l'utilità grande che avrà per la coltura italiana il possedere un Omero messo in italiano da un profondo grecista e da un espertissimo letterato quale il Pascoli: anzi affretto coi miei voti il compimento dell'opera. Ma, considerando quelle traduzioni per sè, come opere d'arte che stiano da sè, a me pare che tra l'Omero alquanto rimbambinito del Pascoli, e quello un po' enfatico e accademico, ma pur grandioso, di Vincenzo Monti, chi legga per mere ragioni di godimento artistico preferirà sempre il secondo:

> Elena dunque venire vedevano verso la torre,
> e l'uno all'altro parlava parole dall'ale d'uccelli:
> — Torto non è che Troiani ed Achei dalle belle gambiere
> da sì gran tempo per tale una donna sopportino il male...

Il Monti ha soppresso le ali di uccello e le belle gambiere, sentendo che il loro valore si falsifica nella letterale versione italiana; ha aggiunto qualche suo tocco; ne è uscito un quadro o una statua alla David o alla Canova, ma, a ogni modo, una pagina d'arte:

> Come vider venire alla lor volta
> la bellissima donna, i vecchion gravi
> alla torre seduti, con sommessa
> voce tra lor venian dicendo: — In vero
> biasmar nè i Teucri nè gli Achei si denno
> se per costei sì diuturne e gravi
> sopportano fatiche...

Il fanciullesco non c'è più; ma c'era veramente in Omero? L'omerico neanche c'è più; ma si poteva rendere? e l'ha reso poi il Pascoli? — Parla Achille ad Ettore caduto:

> Ettore, tu lo credevi spogliando il mio Patroclo morto,
> d'esser salvo, e di me ch'ero lungi, pensier non ti davi
> bimbo! ma in parte da lui c'era un molto più forte compagno
> presso le navi cavate, c'ero io dietro ad esso rimasto,
> che i tuoi ginocchi snodai! I cani e gli uccelli da preda
> strascicheranno ora te; lui seppelliranno gli Achei!

Anche qui mi pare che sia più facile gustare il Monti, che traduce nello stile neoclassico, non senza qualche svolazzo accademico:

> Ettore, il giorno che spogliasti il morto
> Pàtroclo, in salvo ti credesti, e nullo
> terror ti prese del lontano Achille.
> Stolto! restava sulle navi al mio
> trafitto amico un vindice, di molto
> più gagliardo di lui: io vi restava,
> io, che qui ti distesi. Or cani e corvi
> te strazieranno turpemente, e quegli
> avrà pomposa dagli Achei la tomba.

Comunque, la critica del Pascoli, quando non può interpretare in modo rispondente al suo ideale di vita le opere poetiche, divaga, come può vedersi nei citati discorsi introduttivi alle raccolte dell'*Epos* e della *Lyra*, i quali sono i suoi migliori lavori critici: serie di note sugli aedi nell'Ellade, sulla condizione dei poeti nella primitiva società romana, sulle leggende di Roma confrontate con quelle dell'epos ellenico, su Enea e Odisseo, su questioni biografiche e cronologiche, sulle varie redazioni del testo dell'*Eneide*, e simili, che non stringono dappresso il problema critico.

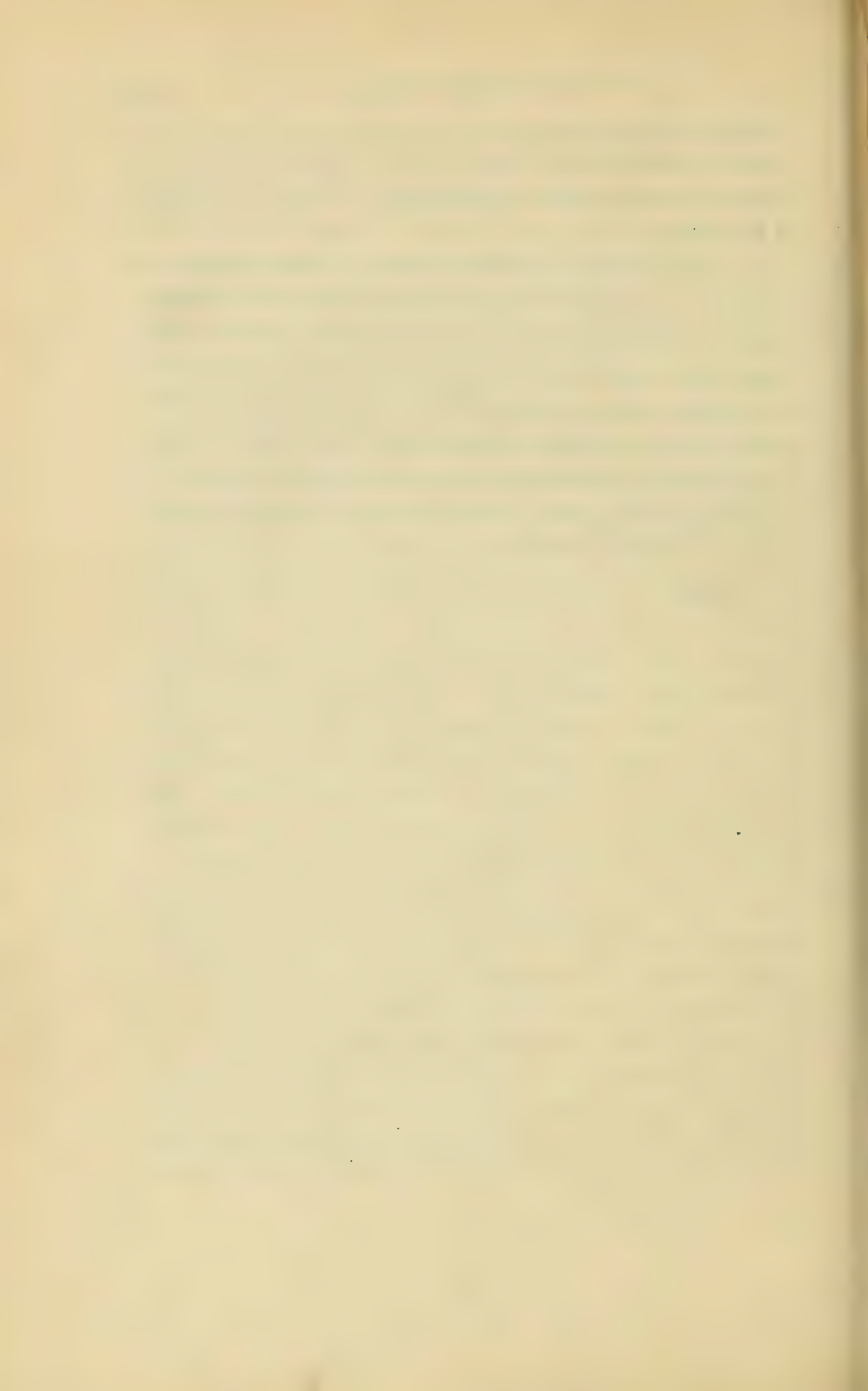
Nella sua inesatta idea dell'arte è anche l'origine di quella singolare opera critica, che sono i parecchi volumi da lui dedicati all'esegesi dantesca. Il Pascoli non sembra ancora investito dello spirito della critica moderna, per la quale il pensiero poetico e l'importanza di Dante non è riposto nelle allegorie e nei concetti morali. La sua *Minerva oscura* (prendo questo libro come esempio) discute ancora con gravità e come di problemi di alta importanza, se il sistema delle pene e dei premî sia il medesimo nell'Inferno, nel Purgatorio e nel Paradiso; se delle tre fiere la lonza rappresenti l'incontinenza, il leone la violenza, la lupa la frode; se il messo del cielo sia Enea; perchè il conte Ugolino stia nell'Antenora e non nella Caina, e via dicendo: questioni di nessuno o di assai scarso significato non solo per l'intelligenza artistica di Dante, ma anche per la conoscenza della vita medievale e delle intenzioni e dei sentimenti appartenenti alla biografia di Dante: inezie, che, di giunta, sono per lo più questioni insolubili, per mancanza di dati di fatto sufficienti; onde rendono possibile quel raziocinare all'infinito, che piace ai perditempo, e quell'acume a buon mercato, che piace ai vanitosi.

Ed ecco il Pascoli, per le scoperte del genere accennato, « raggiante di solitario orgoglio ». « Aver visto nel pensiero di Dante!... (dice nella prefazione alla *Minerva oscura*). Io,

la vera sentenza, io l'ho veduta! Sì: io era giunto al polo del mondo dantesco, di quel mondo che tutti i sapienti indagano come opera di un altro Dio! Io aveva scoperto, in certo modo, le leggi di gravità di quest'altra Natura; e quest'altra natura, la ragione dell'universo dantesco, stava per svelarsi tutta! ». Sembra anche qui Edmondo de Amicis, quando, dopo aver veduta e toccata a Granata la cassetta delle gioie d'Isabella di Castiglia, si guardava le mani, esclamando come incredulo o trasognato: « Io l'ho toccata, con queste mani! ». Ma il Pascoli si ricorda, subito dopo, del doveroso sentimento di modestia: scaccia via con piglio risoluto l'orgoglio, benchè, nello scacciarlo, gli accada (disavventura in cui incappano di solito i modesti) di accentuarlo più fortemente: « Cancelliamo quelle superbe parole! Mi perdoni chiunque ne sia rimasto scandalizzato! Oh, se la gloria è ombra di vanità... Via dal cuore così perverso fermento! ». Il che non impedisce che, qualche anno dopo, egli non sappia tenersi dal contare la sua scoperta e la sua gloria ai fanciulli delle scuole d'Italia: « E io vi dico, o fanciulli, che il tempio (la *Divina Commedia*) è ancora in piedi, e che è bello dentro e fuori, e più bello nel suo complesso che nei suoi particolari che sono pur bellissimi, e che nel tempio e si gode molto, per la grande bellezza, e s'impara molto per la ingegnosa verità; e che vi si può entrare, perchè la chiave si è trovata. E se vi soggiungessi che l'ho trovata io, mi direste superbo? Quanti trovano, figliuoli miei, una chiave, in questo mondo, e non sono detti superbi se dicon d'averla trovata e la riportano! E poi, sapete dove l'ho trovata? Nella serratura. Era nella toppa, la chiave del gran tempio! Era lì, e bastava appressarsi un poco per vederla e girarla ed entrare! Ma nessuno s'era, a quanto pare, appressato assai » (*Fior da fiore*, prefaz.). E, ancora qualche tempo dopo, con rapida mutazione di stile, rivolgendosi ai critici, e alludendo ai suoi volumi danteschi, scritti e da scrivere: « Essi furono

derisi e depressi, oltraggiati e calunniati; ma vivranno. Io morrò: quelli no. Così credo, così so: la mia tomba non sarà silenziosa. Il genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli ».

In questi giubili, in questi vanti, in queste stizze, in questa virtù che si nasconde ma *se cupit ante videri*, abbiamo innanzi, veramente, non il fanciullo divino e poetico, ma il fanciullo realistico e prosaico. E neppure nelle poesie del Pascoli c'è solo il divino infante. Anche colà, come nella sua dottrina estetica e critica, i due esseri, così all'apparenza simili, così nel profondo diversi, sono abbracciati e stretti in un amplesso indissolubile. Questo amplesso del *poeta ut puer* e del *puer ut poeta* è forse il simbolo più adeguato dell'arte di Giovanni Pascoli.

1906.

LXIV

ANTONIO FOGAZZARO.

Alla fama del Fogazzaro non hanno concorso ragioni puramente letterarie, perchè egli si presenta, oltre che con parole di artista, con un intero sistema d'idee religiose, metafisiche, etiche, politiche, estetiche. Cattolico, tiene fermo persino all'infallibilità del papa; ma è insieme ossequente alla moderna scienza naturale e darvinistica, e pensa che la fede non le si opponga e, anzi, la compia e le si armonizzi; e riconosce importanza ai fenomeni della suggestione, della telepatia, dello sdoppiamento, della chiaroveggenza, dello spiritismo, come segni di futura unione della scienza con la fede. « Cavaliere dello spirito », non professa la morale che rigidamente contrasta alla sensualità, ma quella, più mite, che cerca dei ponti di passaggio; onde fa buon viso alla sensualità raffinata, idealizzata, quasi preannunzio di alta vita spirituale. Politicamente, vagheggia una democrazia cristiana, senza predominio di alcuna classe, con una Chiesa che ami la patria e uno Stato che rispetti la Chiesa, mossa da un afflato di carità che volga le classi agiate a subordinarsi spontaneamente alle sofferenti. Esteticamente, vuole un'arte che s'ispiri alla teoria dell'evoluzione e rappresenti i tipi superiori in formazione, e che in questo suo lavorare

contro l'elemento umano inferiore, contro il bruto antico, faccia tutt'uno con la morale.

E se noi volessimo scrutare da critici questo sistema d'idee, ci converrebbe osservare che il darvinismo, per quel tanto che accetta o che inconsapevolmente porta seco di filosofico, è dinamismo panteistico e non può conciliarsi con l'idea del Dio personale; e che la escogitazione di un Dio, che interverrebbe a inserire nel corso dell'evoluzione, per virtù di un trapasso infinitesimo, l'anima intellettiva e immortale (al modo stesso, dice il Fogazzaro, che l'aggiunta di una quantità infinitesima basta a fare scattare sul quadrante l'ora nuova), non è molto seria. E dovremmo sorridere dell'importanza che egli dà a quella religione dei non religiosi e filosofia dei non filosofi, ch'è lo spiritismo e ogni sorta di occultismo; perchè è ingenuo attendere da una serie di curiosità fisiopsichiche la soluzione degli alti problemi della coscienza e della realtà. Parimenti la sua etica lascia perplessi, mista com'è di elementi sensuali e patonomici, non dominata da un saldo concetto di ciò che è spiritualità, come un'etica che odora di blandizie e di alcova. E la sua politica sembra antistorica, un neoguelfismo socialistico, che la Chiesa e il gesuitismo imperante respingeranno, salvo il caso che non si riveli adatto a servire da maschera a intenti di reazione. La sua estetica, infine, si aggira nell'equivoco che l'evoluzione possa dettare legge all'attività artistica; laddove l'attività artistica è essa una delle forze che muovono ciò che comunemente si dice l'evoluzione e che è poi, semplicemente, la storia... Bastino questi accenni, perchè noi non dobbiamo qui criticare le idee del Fogazzaro nè indagarne il legame coi movimenti sociali e politici degli ultimi decennî, ma solamente procurar d'intendere la sua arte.

Al qual fine importa piuttosto notare che le surriferite idee, grande o piccolo che sia il loro valore, non stanno nell'animo dello scrittore come alcunchè d'indiscusso e d'in-

discutibile, come uno sfondo o una base; e molto meno come cosa che rimanga divisa affatto dall'arte di lui. Vi stanno in forma critica e polemica; e non si contentano di essere enunciate in articoli da rivista, discorsi e conferenze, ma invadono i suoi romanzi e lavori d'arte. Nè l'autore si spaventa del rischio di questa arte che muove da tesi da svolgere e si apparecchia a svolgerle e dimostrarle: egli, anzi, nell'esporre la teoria estetica della quale abbiamo toccato, complicando tesi con tesi, assumeva di «difendere pubblicamente la dottrina che *gli* apprendeva la funzione e il fine dell'arte, e giustificava l'opera *sua*». Situazione rischiosa, tanto rischiosa che la sua arte vi scapita. Lasciamo di cercare se ciò accada perchè la fantasia dell'autore non è così robusta da soverchiare le fisime del suo cervello, o perchè queste sono così tenaci da rovinare pure una felice tempra artistica. Fatto sta, che l'arte del Fogazzaro, tutte le volte che si mette a servigio delle sue idee, decade a un'arte inferiore o esteriore che si voglia dire.

Ed è il caso della maggior parte dei suoi libri. Astrattezze, arbitrî, colori stridenti, freddezza nei punti in cui si dovrebbe raggiungere la più alta commozione, ecco in esso i segni della poca schiettezza artistica, che la levigatezza estrinseca e l'enfasi indarno s'industriano di celare. Il *Daniele Cortis* (1885) dovrebbe rappresentare la lotta tra la passione e il dovere. Ma chi prende a narrare con intonazione seria questa lotta, non può non essere austero, come ben sentì Alessandro Manzoni quando, avendo l'occhio alla propria arte, sostenne che non bisogna scrivere d'amore in modo da far consentire l'animo di chi legge a questa passione, e che di amore nel mondo v'ha quanto basta e non è mestieri che altri si dia la briga di coltivarlo di proposito. Il Fogazzaro che, come critico, non ha inteso la giustezza di siffatta osservazione o piuttosto confessione, come artista non ha avuto, per questa parte, il tatto delicato di quel grande. Se

egli avesse concepito sul serio i motivi ideali della lotta di Daniele e di Elena, le tentazioni e peripezie sensuali e passionali, che turbano costoro, avrebbero preso altro aspetto, e sarebbero apparse tanto più forti, quanto maggiore il riserbo con cui vi si fosse accennato. Invece, nel romanzo l'amore trionfa; tutta la restante vita psichica dei due eroi rimane secondaria o trascurabile. Il Fogazzaro, come artista, sente la voluttà, ma non sente il dovere. Daniele è l'uomo perfetto, asserito, non rappresentato, perchè la perfezione concettuale non si rappresenta: Elena è un'eroina del «sì» pronunciato innanzi al sindaco e all'altare; sposa, non si capisce troppo perchè, a un uomo che non ama, e al quale vuol essere, ed è, materialmente fedelissima, non già per motivi religiosi, ma per rispetto alla sua parola, per dignità verso sè medesima. Caratteri siffatti, quando scorgono il pericolo, lo fuggono: nel Fogazzaro, invece, lo vanno provocando, con acre tormento e godimento. I due, odiatori a parola dell'adulterio, ma intenti a innamorarsi l'un l'altro di amore adultero, non fanno che cercarsi, stare accosto, toccarsi, baciucchiarsi, fremere. Sono, è vero, due macchinette fornite di valvole di sicurezza; e la molla del dovere scatta, infallibilmente, nel momento in cui ciò è necessario. Elena (dice l'autore) si abbandona alle «dolcezze», sapendosi forte e sapendo di esser prossima a sacrificarsi. E a me *(sit venia comparationi)* vuol ricordare quel gran santo di Roberto d'Arbrisselle, del quale il Voltaire nel quarto della *Pucelle* narra che s'era scelto una nuova forma di martirio: coricarsi tra due monache nude, stare a carezzarle l'intera notte, «*et le tout sans pécher*».

Veramente, il poema del dovere si muta, a questo modo, nell'aneddoto della nevrosi! E nevrotici e malati ricompaiono Daniele ed Elena, sotto le nuove spoglie di Piero Maironi e di Jeanne Dessalle, nel *Piccolo mondo moderno* (1901). Piero Maironi è cattolico e sensualissimo, ha la moglie al manicomio, sente forti i pungoli della brama sessuale, si scotta un

braccio per attutire il desiderio accesogli nelle vene da una leggiadra servetta, e finisce coll'abbandonarsi alle fantasie dell'amore di Jeanne Dessalle. Jeanne è la degenerazione, o il compimento che voglia dirsi, di Elena: la sua virtù consiste nel percorrere i varî gradi della sensualità, senza mai giungere all'ariostesco « fin d'amore », sol perchè ha ripugnanza della « sensualità estrema », avendola il marito, dal quale è separata, disgustata col suo procedere brutale. « I desiderî (di Jeanne) non andavano oltre la presenza continua e la tenerezza appassionata di lui, il possesso dell'anima sua, la libertà, nei momenti in cui si preferisce il silenzio alla parola, di cingergli con le braccia il collo, di posargli la fronte sopra una spalla. Oltre quest'abbandono e carezze e baci a fior di labbro, e il senso alle spalle del braccio diletto, incominciavano le sue ripugnanze..... ». L'atteggiamento tipico e simbolico di questa donna è così descritto dallo stesso autore: « Jeanne porge le labbra, premendo insieme per prudenza il bottone del campanello elettrico! ». Piero, per amor di lei, scuote da sè la fede religiosa e il tormentoso ricordo della moglie pazza; ritorna poi alla moglie ed alla fede per una serie d'incidenti e per non si sa quale vago terrore, e, morta la moglie, sparisce dal mondo: sembra che si faccia frate. E se Jeanne analizza benissimo da sè stessa le cause fisiche dei suoi sentimenti, quanto a Piero il direttore del manicomio s'accorge, e in un consulto dichiara, che colui è un soggetto predisposto alla follia. Ora, come si giustifica l'apparenza di lotta ideale che l'autore vuol serbare alla descrizione di codesti casi patologici? quale è il significato, il nesso artistico di tutto ciò? perchè tanta solennità? I dubbî e i contrasti presentati potrebbero, tutt'al più, formare materia di « morale teologica », di casistica da confessori intorno al matrimonio ed alle relazioni sessuali.

Come le lotte del dovere restano nel Fogazzaro del tutto astratte e senza forma artistica o si tramutano in cosa affatto

diversa, così il senso del mistero, altra corda ch'egli tenta, manca d'intensità fantastica. Tutti conoscono l'argomento di *Malombra* (1881): la giovane Marina, ritrovando per caso un vecchio scritto e alcuni oggetti appartenuti a una donna colpevole e punita, si persuade che quella donna rivive in lei, e assume di compierne le vendette contro il discendente dei punitori. Ma il Fogazzaro non è giunto a tale immaginazione per commossa fantasia; vi è giunto attraverso le sue curiosità pseudoscientifiche di spiritismo e di telepatismo. E oscilla perciò, nel suo racconto, tra l'impressione poetica, quale avrebbe avuta un Byron o un Poe, e la fredda narrazione di un caso medico. Vorrebbe attenersi alla prima, e le analisi, l'osservazione veristica, e spesso comica, di cui è riboccante il romanzo, ne lo distolgono; per altro, se l'esaltazione spirituale di Marina fosse concepita come semplice caso medico, sparirebbe ogni interesse e significato dal racconto. Lo stesso difetto organico appare in quella lunga e poco concludente narrazione, che s'intitola *Il mistero del poeta* (1888).

Passando all'ispirazione religiosa, certamente Dio è nominato moltissime volte nelle pagine del Fogazzaro, ma è davvero nominato invano. Dio è assente; e, quando l'autore lo vuol far discendere dal cielo delle astrazioni, anch'esso trapassa in qualcos'altro. Il vecchio bevitore Steinegge, in *Malombra*, si converte alla fede per la sottile suggestione esercitata sopra lui dalla figliuola, che lo circonda di cure e di moine. La miscredente Elena, in *Daniele Cortis*, si dispone a credere per far piacere al suo Daniele, e domanda a costui: « Se credo per amor tuo, meriterò che il Signore accetti una fede così? ». « Ma sì, ma sì! », la rassicura l'altro. Pietro Maironi, in *Piccolo mondo moderno*, comincia a dubitare e a dimenticare la fede quando il turbine avvolge i suoi sensi. Questo Dio ha per mezzana (mezzana talvolta ribelle) la voluttà. Il Fogazzaro voleva alzarci all'ideale, e

ci piomba invece tra i calcoli e le transazioni del cattolicesimo mondano.

La lotta politica (altro argomento prediletto del Fogazzaro) è artisticamente assente, non meno dell'idea religiosa. Che cosa fa il lottatore Daniele? Fa un discorso elettorale; minaccia schiaffi; è eletto deputato, non si sa bene come; alla Camera recita un altro paio di discorsi, finchè è sorpreso da un deliquio; si propone di fondare un giornale. Piero Maironi accetta di essere sindaco clericale, ma dà, poco dopo, le dimissioni: « Capisco (egli dice) che per l'idea d'una legislazione sociale cristiana avrei potuto appassionarmi, ma sentivo in pari tempo che fra i miei compagni di partito e me vi erano delle dissonanze profonde, che un'azione comune con essi, proprio *ex corde*, non mi sarebbe stata possibile ». Erano, anche codeste della politica, velleità di neurastenico.

La forma critica e polemica che hanno le idee del Fogazzaro è impotente a generare l'opera d'arte, perchè non riscaldano abbastanza la sua anima; donde anche la scarsa fusione, la cattiva struttura di quasi tutti i suoi romanzi. In *Malombra* la narrazione del caso patologico di Marina è aggravata dalla storia di Corrado Silla e dall'altra della coppia Steinegge, nonchè da cento episodî secondarî. Si cerca invano l'intuizione centrale, che domini tutte le altre. In *Daniele Cortis* la lotta tra la passione e il dovere nei due protagonisti s'intreccia con la rappresentazione della vita politica di Daniele e con un episodio affatto superfluo, qual è quello della madre di lui, odiosamente rappresentata, senza punto carità cristiana, forse (anzi certamente) perchè la peccatrice non è più nè giovane nè bella nè elegante. In *Piccolo mondo moderno* si domanda invano quale sia il soggetto: i vacillamenti religiosi di Piero? l'amore stravagante tra Piero e Jeanne Dessalle? l'amore, avvelenato dall'idea del tradimento ch'egli usa verso la moglie folle? il fallimento della vita politica di Piero, e il contrasto tra lui e il suo partito? Certo,

c'è sempre abilità nel mettere insieme parti politiche, religiose, morali, erotiche, comiche; ma è l'abilità di chi sappia cucinare un intingolo variamente saporoso.

Se il Fogazzaro stesse tutto nella parte finora da noi esposta, il critico della letteratura non avrebbe molto da dire intorno a lui. Egli ha un sistema d'idee al quale non è artisticamente pari, e dal quale troppe cose nell'esecuzione lo distraggono. I motivi della sua fortuna sono nello stato di spirito di certe classi sociali, e nel miscuglio di religione e di sensualità, ben accetto alle anime fiacche e sognatrici. Ma nel Fogazzaro c'è dell'altro; e noi, dopo esserci spacciati di quella parte di lui che molti ammirano e ch'è materialmente la maggiore e per qualità la peggiore della sua opera, possiamo ormai indicare quell'altra, che lo fa artista: non grandissimo, ma artista. Nonostante le sue tesi e i suoi pasticci idealistico-sensuali, il Fogazzaro ha scritto la sua bella pagina nella storia della nostra letteratura. Come altri mette le restrizioni e le osservazioni negative in fondo, noi abbiamo voluto questa volta metterle tutte in principio, procedendo per eliminazione.

Anche nei romanzi finora ricordati si ritrovano le sparse membra di un poeta. Il Fogazzaro ha molta ricchezza di vita intima e sa sorprendere i contrasti e le sfumature del sentimento. Abbiamo visto come si abbandoni volentieri alla descrizione delle complicazioni quasi patologiche. Ed ha vivo l'amore e la simpatia per la natura, e specialmente pel paese della Valsolda, per quel lago e quei monti, tra i quali trascorse la sua fanciullezza. Tutto ciò si vede non solo in *Malombra* e negli altri romanzi, ma anche nei suoi tentativi in verso, tra i quali *Miranda* (1874) e le poesie varie (1876, 1886). Nei versi, di rado padroneggia la forma: si avverte in lui lo sforzo di rendere qualcosa che gli sfugge; e uno sforzo persistente e che non è volgare, sebbene non giunga al segno. Accanto a questa delicatezza di sentimento, ch'è sua dote

reale, egli ha anche una vena comica, non profonda, ma facile; ed è irresistibile in lui il bisogno di dare sfogo a questo spirito di osservazione comica: in tutti i suoi romanzi, che ne abbia o no l'appicco, fa sfilare le sue parti buffe che si esprimono in dialetto o in semidialetto: si vedano, in *Malombra*, la contessa Fosca col suo séguito, in *Daniele Cortis* il conte Lao e il senatore Clenezzi, nel *Piccolo mondo moderno* gli assessori e consiglieri comunali e il commendatore, e tante e tante altre figurine. Perfino nel *Mistero del poeta*, le scene del quale si svolgono per buona parte in Germania, la parte più attraente è la descrizione dell'aspetto e della vita di alcune piccole città tedesche e della gente bonaria che vi s'incontra.

Questa tenerezza e delicatezza di sentimenti, questa penetrazione psicologica, questo spirito di osservazione della vita quotidiana nei suoi lati comici ed umoristici, tutti gli elementi di un'anima artistica, sparsamente disseminati, e talvolta stridenti, nelle opere precedenti, si congiungono, si rassettano, trovano il loro posto nel *Piccolo mondo antico* (1896), ch'è senza dubbio il miglior libro del Fogazzaro, quello in cui egli ha indovinato sè stesso e che solo dà completa la misura del suo ingegno. L'argomento è anche qui una lotta d'anime. È il contrasto intimo tra due sposi, Luisa e Franco: la donna, di alta forza morale e ricca del senso di giustizia, ma priva di fede religiosa: l'uomo, religioso, ma sognatore, impressionabile, piuttosto fiacco. Contrasto che, tra quei due perseguitati dalla sfortuna e dall'iniquità, si fa sempre più evidente, pur serbando il carattere elevato che non può non avere in due anime di tempra nobilissima. Essi soffrono della stessa loro finezza e squisitezza di spirito. Intorno a questa lotta, altre minori si combattono, e lo sfondo è dato dai costumi, dai personaggi, dai sentimenti del Lombardo-Veneto, negli ultimi anni della dominazione austriaca, nella preparazione della guerra d'indipendenza, spirando aura

di libertà e d'italianità dal Piemonte. Si sente che nell'autore hanno lavorato le prime impressioni e i ricordi della fanciullezza e dell'adolescenza, rischiarati dall'esperienza che solo l'età matura apporta dei segreti delle anime e dei travagli interni religiosi e morali. Tutte le figure secondarie sono disegnate con finezza: zio Piero, la signora Teresa, Pasotti, la signora Barborin, il signor Giacomo Puttini, il prof. Gilardoni, varî tipi rustici di preti, la deliziosa piccola Maria, « Ombretta Pipì », figliuola di Franco e di Luisa. Noi riconosciamo subito ciascuno di essi dai suoi movimenti, dal suo intercalare, quasi dalle sue inflessioni. La mescolanza di alto e di umile, di tenero e di comico, è qui del tutto riuscita: anche il dialetto non infastidisce e stona, come negli altri romanzi più passionalmente intonati e pretensiosi, ma si presenta affatto naturale. È il linguaggio della vita calma e sonnolenta di quella generazione, di quella gente campagnola, che passava buona parte del suo tempo a giocare a tarocchi e a pescare con l'amo.

La piccola Maria muore, affogata nel lago. A questo avvenimento la madre, Luisa, la forte, perde ogni vigore di carattere, si smarrisce, resta inchiodata in un'idea, quasi demente; ma Franco spiega una forza prima non sospettata. Il Fogazzaro ci ha istruiti, in una sua lettera a un amico, dell'intenzione da lui messa nel racconto. « Feci (egli scrive) di Luisa una natura nobilissima e veramente superiore, sì; ma fin dalla prima parte appare in lei il lato inferiore, il lato debole, e lo feci apparire a disegno. A proposito del testamento e in tutte le sue relazioni colla vecchia marchesa Luisa manca, rispetto a suo marito, di carità. È un vizio della sua natura, ed è anche un effetto della sua fredda, scarsa, superficiale religione. Ella sente la giustizia, ma non sente la carità, e questo è il germe, storicamente e psicologicamente, della sua rovina spirituale futura. Franco è invece inferiore a lei nella volontà, nell'azione. Molti sono

i credenti che somigliano a Franco... È la vera essenza del cristianesimo ciò che opera in lui, più tardi, è l'amore, è la croce, ciò che vi ha di più vitale nella religione... L'opposizione di Luisa a Franco non è legittima se non in quanto riguarda il difetto di opere. Franco a suo tempo riconosce questo difetto di opere e si emenda ». Ma, grazie al cielo, di tutte queste teologiche intenzioni nulla, o quasi, è passato nel romanzo; e nel corso di esso l'autore non parteggia nè per Franco nè per Luisa. La decadenza intellettuale e fisica di costei si spiega, nel romanzo, in modo affatto naturale per lo strazio della perdita della figliuoletta: il nuovo vigore di Franco gli viene dall'essere stato trascinato ed assorbito dalla foga patriottica di quel periodo. Il Fogazzaro ha escogitato la « moralizzazione » a cose fatte, e perciò non è riuscito a guastare il suo libro. Nel quale, per una volta almeno, la realtà s'è impadronita interamente del suo spirito e ha ravvivato e coordinato le sue migliori forze artistiche.

Io non so se sia stato notato che la materia di questo romanzo ha stretta affinità con quella dei *Promessi sposi*. È il medesimo contrasto dello spirito di giustizia e di ribellione con lo spirito di perdono. Il don Rodrigo del romanzo è la vecchia marchesa Maironi, come i conti Attilî e gli Azzeccagarbugli sono i personaggi che prestano il loro braccio alla marchesa. E c'è padre Cristoforo: solo che il suo fiero spirito di giustizia è migrato nel corpo di una donna, di Luisa, e il suo spirito di perdono si è ammorbidito, è diventato più cavalleresco ma meno morale, passando nel corpo di don Franco Maironi. Come nei *Promessi sposi* la peste, così qui la disgrazia nel lago viene a mutare le situazioni e gli animi: la peccatrice marchesa ha persino un quissimile del sogno di don Rodrigo. E come nei *Promessi sposi*, l'intonazione è famigliare, e rende non duro e discordante il passaggio per tutte le gradazioni della realtà, dalla sublimità e dal pianto al comico e al sorriso. Ma questo libro del Fogazzaro, se

ripiglia le situazioni e continua genialmente l'indirizzo artistico di quel romanzo, è assai diverso nel sentimento che tutto lo compenetra. È di un Manzoni che si è fuso, direi, col Tommaseo, con quel Tommaseo che suscitava ripugnanza o scandalo nello scrupoloso e ritroso lombardo; e del Tommaseo stesso ha lasciato cadere il tormentoso senso del peccato e il vigore etico; e, con tutto ciò, è cosa assai originale e poetica.

1903.

LXV

ADOLFO DE BOSIS.

Tra il 1895 e il 1900 si ebbe in Italia una manifestazione di estetismo, ch'era, a dir vero, priva di ogni seria giustificazione così nel campo della letteratura come in quello del pensiero. Non s'indirizzava a ridestare il culto della forma, come già la reazione del Carducci e degli «amici pedanti» contro le scorrettezze e la faciloneria dell'ultimo romanticismo italiano: il Carducci aveva per questa parte efficacemente adempiuto il còmpito suo e non giovava ricominciare. Non sorgeva da bisogno che si sentisse di rivendicare il valore dell'arte contro le minacce dell'arido positivismo: il positivismo, in un paese così artistico come l'Italia, non aveva mai minacciato l'arte. Considerato nella sua generalità, quel battagliare fu, più che altro, un agitamento di spiriti oziosi, che cercavano di darsi uno scopo o una parvenza di scopo; d'illudersi di aver qualcosa da amare, da difendere, da promuovere; e, soprattutto, si procacciavano l'interna compiacenza di sentirsi (e quello esterno di essere creduti) uomini privilegiati e sacerdoti di un'alta religione. Operavano, in siffatta irrequietezza che voleva sembrare fervore d'animo, esempî stranieri: specialmente il pensiero del Ruskin, noto attraverso traduzioni e riassunti francesi, e il non meno

esotico travestimento, che letterati stranieri avevano fatto della Rinascenza italiana come di un'età nella quale si celebrasse, tra sangue e voluttà, il culto della pura Bellezza. Per l'indeterminatezza delle idee e per la torbidezza dei sentimenti che agitavano quegli estetizzanti, non è maraviglia che la promulgazione della pura Bellezza fosse affermata insieme come un rinnovamento eroico d'Italia, anzi dei popoli latini, senza saper dire poi per quale via, con quali mezzi, con quali fatti concreti ciò dovesse procedere. Furono quelli gli anni in cui Gabriele d'Annunzio, da poeta schiettamente sensuale quale si era dapprima manifestato, e quale doveva tornare nella breve fioritura del libro di *Alcione*, si atteggiò a vate sociale e nazionale, fraintese il Nietzsche, intrattenne il buon pubblico d'Italia circa la fantastica fondazione del « Teatro di Albano », scrisse le *Vergini delle Rocce* e *Il fuoco* e la *Canzone di Garibaldi* e le *Odi civili*, e fu eletto deputato al Parlamento, chiamandosi o chiamato dai suoi amici, non si seppe mai bene perchè, « il deputato della Bellezza ». Anche allora il De Vogüé parlò, nella *Revue des deux mondes*, di una « *renaissance latine* »; la grande attrice Eleonora Duse stilizzò per poco la sua arte passionale e prese a favellare da estetizzante; si scoperse la virtù delle città (non delle *civitates*, ma delle « pietre » delle città) italiane; e s'intensificò quella interpretazione degli artisti e delle opere d'arte per le quali gli uni e le altre perdettero la loro divina e umana semplicità per cangiarsi in istranissimi Leviatani, in candide montagne nevose, in larghi fiumi profondi, in uragani e terremoti: simbolo di tutti Leonardo, al quale sembrava che nessuno potesse più appressarsi senza un brivido di sacro terrore e persuaso di non poterlo guardare con occhio fermo. Tutte cose passate o quasi (salvo qualche rimasuglio sporadico della malattia, e salvo il turbamento che ancora si nota, per effetto di essa, nelle intelligenze di coloro che allora si allevarono); e, curioso a dire, il solo risultato pratico osservabile che nel loro passare

produssero, e che può lodarsi, fu di avere aiutato, a furia di parlare della Bellezza, un certo interessamento del giornalismo e della moda per i monumenti e le opere d'arte italiane; talchè ora è assai diminuita (anche per opera legislativa e amministrativa dello Stato) la negligenza di una volta, che lasciava deperire o facilmente esulare d'Italia le testimonianze del nostro passato civile e artistico.

La manifestazione collettiva più solenne dell'estetismo di allora fu il *Convito*, una rivista, o meglio, una serie di dodici fascicoli, che cominciò a venir fuori nel gennaio del 1895, in veste tipografica splendidissima, in magnifica carta a mano appositamente fabbricata, con caratteri di elegante disegno, con incisioni ed eliotipie nel testo e fuori testo, e che era diretta da Adolfo de Bosis, amico del D'Annunzio e degli altri più cospicui rappresentanti o fautori o simpatizzanti del nuovo estetismo. Se rileggiamo il proemio a questa raccolta, vi troveremo, espresse in prosa eloquente e fiorita, tutte le tendenze artistiche e morali, che abbiamo sommariamente delineate di sopra. E, in primo luogo, la protesta che gli artisti, scrittori e pittori accomunati in quell'impresa non intendevano appagarsi di un'efficacia puramente letteraria e artistica:

Essi non vogliono apparire asceti solitarî che inalzino un loro altare alla Bellezza eterna per officiarvi nella liturgia di Platone, e neppur neofiti occulti che si adunino intorno a una mensa mistica per cibarsi di pane azzimo e per bere nell'unica tazza l'acqua del fonte suggellato. La loro ambizione è assai più virile. Molto lievito è nel loro pane cotidiano, per fortuna, e la loro tazza richiede vino mero della più ardente vigna italica.

Vi si accusava di decadenza e di barbarie la recente vita italiana:

Sembra in verità che ricorrano per l'Italia i tempi oscuri in cui vennero da contrade remotissime i Barbari a travagliare un suolo che pure era cresciuto con la polvere degli estranei, e nella

corsa ruinosa abbatterono tutti i simulacri della Bellezza e cancellarono tutti i vestigi del Pensiero. Ma la presente barbarie è, secondo noi, peggiore o almeno più vile; perchè non ha neppure, come l'antica, la grandiosità delle violenze cieche e irresistibili. Essa consegue i medesimi effetti poichè abbatte e cancella, ma non come un tonante e lampeggiante uragano, sì bene come un tardo fiume fangoso in cui si scarichino mille canali putridi. E per colmo di onta questo fiume ha in Roma la sua sorgente massima: in questa terza Roma che doveva rappresentare in faccia al mondo «l'Amore indomato del sangue latino alla terra latina» e raggiare dalle sue sommità la luce meravigliosa di un Ideale novissimo.

Si ricordavano le deluse speranze nel venticinquennio seguíto all'unione di Roma all'Italia:

Quante floride giovinezze si sterilirono! Quanti occhi puri si ammalarono e non poterono più sostenere la vista del sole! Quante volontà virili caddero ai piedi d'uomini divenuti inerti per sempre come le mani tronche che Erodoto vide ai piedi dei colossi di Sai!

Senonchè, la speranza e la fiducia non erano al tutto e dovunque spente:

Ebbene, c'è ancora qualcuno che in mezzo a tanta miseria e a tanta abiezione italiana serba la fede nella virtù occulta della stirpe, nella forza ascendente delle idealità trasmesseci dai padri, nel potere indistruttibile della Bellezza, nella sovrana dignità dello spirito, nella necessità delle gerarchie intellettuali, in tutti gli alti valori che oggi dal popolo d'Italia sono tenuti a vile, e specialmente nell'efficacia della parola.

Ma i propositi erano, quanto alti nell'intonazione stilistica, altrettanto indeterminati:

Noi vogliamo sperare che questo nostro *Convito* possa raccogliere un vivo fascio di energie militanti le quali valgano a salvare qualche cosa bella e ideale dalla torbida onda di volgarità che ricopre omai tutta la terra privilegiata dove Leonardo creò le sue donne imperiose e Michelangelo i suoi eroi indomabili.

Nè si facevano più determinati nella perorazione finale:

In questa Roma ora tanto triste, dove un giorno il Laocoonte dissepolto fu portato in processione per le vie papali tra il denso popolo religiosamente come il corpo di un Protomartire rinvenuto nelle Catacombe, noi vorremmo portare in trionfo un simulacro di Bellezza così grande che la forza superba della forma — quella *vis superba formae* esaltata da un poeta umanista — soggiogasse gli animi abbrutiti.

Non è più il tempo del sogno solitario all'ombra del lauro o del mirto. Gl'intellettuali raccogliendo tutte le loro energie debbono sostenere militarmente la causa dell'Intelligenza contro i Barbari, se in loro non è addormentato pur l'istinto più profondo della vita. Volendo vivere essi debbono lottare e affermarsi di continuo, contro la distruzione la diminuzione la violenza il contagio. Tutto acceso dallo zelo dell'Arte come da una fiamma di collera, Benvenuto non si batteva per una statua con più furia che per un'amante?

La nostra Bellezza sia dunque nel tempo medesimo la Venere adorata da Platone e quella di cui Cesare diede il nome per parola d'ordine ai suoi soldati sul campo di Farsaglia: — VENUS VICTRIX.

Non ci verranno meno la fede e il coraggio se avremo contraria la fortuna. L'artefice Nerone, essendoglisi infranta una coppa di cristallo ch'egli prediligeva, elevò un mausoleo ai Mani della cosa bella. Se cada dalle nostre mani la coppa che scegliemmo per emblema della nostra comunione, i dodici libri del *Convito* rimarranno almeno per memoria di una nobile speranza.

E ciascuno di noi pur da solo, secondo le sue forze, seguiterà a onorare e difendere contro i Barbari i penati intellettuali dello spirito latino.

Era chiaro che un'efficacia spirituale qualsiasi non poteva ottenersi con queste « belle parole », — troppo belle, — quando invece la storia mostra che si ottiene per solito con le « parole brutte », o almeno rudi, dure e nude, esprimenti il travaglio delle coscienze, la schiettezza delle convinzioni, la ribellione, la satira e il sarcasmo. Il primo fascicolo del

Convito rispondeva assai bene al proemio: il D'Annunzio v'inseriva il principio delle *Vergini delle Rocce*: il Pascoli, uno dei suoi decadentistici poemi « conviviali »; lo stesso D'Annunzio affermava in esso che la critica del De Sanctis, « essendo priva di quella resistente virtù vitale che è lo stile, doveva in breve perire », ed esaltava a paragone le « sillabe luminose » di Angelo Conti; lo Scarfoglio vi pubblicava il suo *Itinerario verso i paesi di Etiopia*, vibrante di quella passione africanistica che più tardi ispirava l'eroe Corrado Brando. Nei seguenti, accanto al D'Annunzio e al Pascoli, collaboratori principali, e al De Bosis, compaiono letterati più o meno estetizzanti della generazione precedente, come il Nencioni e il Panzacchi, studiosi d'arte come il Venturi, lo Spinazzola, l'Angeli e il Tesorone, e vi si vedono le riproduzioni di pitture dal più al meno artificiose e decadenti del Rossetti, del Vedder, del Coleman, del Sartorio, del Cellini, e di quelle, dannunziane nel miglior senso, nel senso originario, del Michetti. Pagine spesso non iscarse di valore artistico, ma nelle quali non si faceva mai sentire quella rigenerazione spirituale, che era stata annunziata. Le « cronache », che accompagnavano ciascun fascicolo (e cioè quelle noterelle che sono come i denti e gli artigli con cui si ghermiscono per adoperarli ai proprî scopi i minuti fatti della vita che scorre), non avevano nessun carattere d'originalità, e per la più parte potevano stare tali e quali in qualsiasi altra rivista o giornale meno aristocratici. Del Carducci vi fu ristampato nel maggio del 1896, ad ammonizione contro i propositi di pace con l'Abissinia seguíti alla battaglia di Adua, il frammento della *Canzone di Legnano*, sempre per propugnare la causa dell'Intelligenza contro i Barbari. Ma ecco come il decadentismo avvolgeva con le sue immagini lambiccate quella creazione carducciana, stupenda di semplicità: « Alcuni di questi endecasillabi sembrano foggiati col metallo medesimo delle trombe che squillavano intorno all'antenna del

Carroccio. Altri sono legati insieme robustamente come le travi che reggevano la struttura della rozza macchina guerresca instituita dal settimo arcivescovo di Milano. E non v'è forse imagine di eroe ideale che superi in bellezza virile quella del gigantesco arringatore in mezzo al Parlamento; la cui attitudine sembra fissata per l'eternità su un piedistallo incrollabile ».

Eppure, fra i poeti, pittori e critici, raccolti nel *Convito*, pei quali il programma della pura bellezza era, secondo i casi, un entusiasmo artificiale o una velleità senza contenuto o un motto come un altro di moda, e, in ogni caso, non prendeva tutta la loro anima, c'era uno che gli dava piena fede e l'accoglieva nella sua anima fervida: il direttore stesso del *Convito*, il De Bosis. E già l'avere impresa e portata a termine quest'opera, quasi ad erigere un monumento all'Idea idoleggiata, senza nessun intento o speranza di lucro e anzi con dispendio da generoso mecenate, comprova la sincerità della sua fede; press'a poco come la postuma nota del sarto del Saint-Simon, pagata tanti anni dopo dai sansimoniani, rappresentava per Enrico Heine il miracolo tangibile del sansimonismo e la prova che questo era diventato davvero una religione! Ma, fuor di celia, il De Bosis pareva nato apposta per la fede che professava, perchè era di quegli spiriti nei quali le astrazioni non restano mere astrazioni e, pur senza concretarsi nel fatto, acquistano una diafana corpulenza, una veste di luce, che basta a innamorarli. Come s'incontrano (di rado, ma pur s'incontrano) uomini pei quali i meri nomi di Giustizia, di Libertà e Umanità suonano musica dolcissima ed estasiante, così nel De Bosis si vede l'estasi non finta per la Bellezza pura, la quale poi valeva in lui, tutt'insieme, e Giustizia e Libertà e Umanità e Bontà, e quanto altro innalza e nobilita l'uomo. Perciò anche degli estetizzanti il De Bosis non condivise nè la voluttà (che degenerava presso alcuni addirittura in lussuria), nè la crudeltà

delle aspirazioni sanguinarie; e «la Musica, la Voluttà e la Morte» non erano per lui come pel D'Annunzio (che così scriveva nel *Convito*) «le tre divine sorelle». Il De Bosis, invece, sentiva profondamente la poesia della famiglia, cosa affatto estranea ed eterogenea al dannunzianesimo. La sentiva e la cantava:

> Casa, o diletto nido
> che industre Amor compose,
> dove fra intatte rose
> sogno e al mio ben sorrido,
> quale linguaggio fido
> han tue dolcezze ascose!
> e de le avverse cose
> come in te fioco è il grido!
> come lontano è il mondo!
> e ridemi un giocondo
> cielo nel cuor profondo,
> mentre i miei giorni amari
> godo obliar ne' chiari
> occhi de' bimbi ignari.

L'ideale estetizzante, in questo animo buono e affettuoso, e perfino ingenuo (ingenuo non già per imperizia ma per innata nobiltà), si cangiava in qualcosa di più sostanziale, e certamente di diverso da quel che era presso altri spiriti, tutti ripieni di figurazioni sensibili e vuoti di sentimenti morali: si cangiava in una aspirazione indeterminata al Bene. Significativo è che il poeta prediletto dal De Bosis (e all'esaltazione del quale consacrò gran parte del suo *Convito* e ora quasi tutta la sua opera letteraria) sia lo Shelley: lo Shelley, che e nella vita e, più ancora, negli scritti, mostra la stessa disposizione vaga ma entusiastica verso l'Ideale. Non che il De Bosis studî lo Shelley con l'intelligenza del critico; egli non ha verso di lui siffatta indipendenza: ma lo rende mirabilmente in italiano, ne investiga sottilmente

ogni particolare della vita e dell'arte, e, quando si trova innanzi i giudizî severi che dello Shelley dette l'Arnold o qualche altro critico, non li confuta ma li rifiuta, e li rifiuta col riaffermare il suo amore. Il poeta Shelley è il suo ideale, non già dell'arte soltanto, ma della umanità completa; la Poesia è, per lui, questa completa umanità. « Operare, soffrire, amare, combattere — scrive nella prefazione alle sue *Liriche*; — esercitare le forze nel travaglio, nell'impeto, nella meditazione; mirare i grandi cieli purpurei o il riso de' proprî figli; esser esperto al remo, all'aratro, alla obedienza e alla dominazione; domare un incendio, salvare un naufrago, piantare un olivo, perorare una giusta causa, frenare o concitare una cittadinanza; aprirsi alle passioni del suo tempo e della sua gente; temprarsi nella solitudine, fiorire nel proprio sogno e crescere integro e generoso nella compagnia degli uguali; provare, conoscere, vivere pienamente, puramente, liberamente; tale è la scuola unica del poeta se il poeta è fatto a insegnare al mondo ' speranze e timori non conosciuti ' ».

Ma il contenuto che acquista nel De Bosis l'ideale estetizzante rimane, nella vaghezza delle sue tendenze, povero: è piuttosto uno slancio che un movimento sicuro, piuttosto un impeto che uno slancio; e, non possedendo l'energia della determinatezza, le liriche nelle quali si manifesta hanno i difetti medesimi che si notano di frequente nella poesia shelleiana: la ridondanza, l'imprecisione, la prolissità. Sono inni alla Terra, al Mare, alla Notte, alla Pace, alla Poesia, sempre decorosi e alti nell'intonazione, ma che non ben rinchiudono il sentimento che vogliono esprimere e lo lasciano sfuggir via come acqua che di qua e di là e attraverso un argine mal interposto si dirompe in mille canali e canaletti. Sicchè la forma tiene ora della litania, ora della focosa perorazione. Eccone un saggio:

O Poeti, fratelli, non pallidi alunni d'antiche
  muse spigolatori proni di fiacche rime,

ma sì o voi cui parla sue piane parole la Terra
umile e le stelle dicon li eterni veri;
cittadini del mondo, cui son le diverse favelle
bronzo od argento a vostre bene canore tube,
date concordi voi, o àlacri spiriti, forte
dentro ai metalli l'anima: È l'ora! È l'ora!
L'ora ch'Ei viene. Ei viene, l'errante da secoli: il figlio
de la gran Madre, primo; Ei, l'inesausto core,
l'antichissimo seme, la giovine forza, l'eterna
verginità, il fresco impeto, l'opra rude,
con nel quadrato petto le fiamme de' sogni, le seti
de le conquiste, i germi d'ogni futuro bene;
certo ed ignaro; colmo di fati; palladio di tutte
speranze il Popol balza a le soglie. È l'ora!
Non altrimenti cupa la forza de' fiumi dirompe
li argini, sommerge, impetuosa trae,
quella che lenta crebbe fra placide rive, fra molli
clivi, lambendo neri boschi o marmoree case,
poi, d'improvviso, urgendo suo non coercibile pondo,
dal sormontato carcere precipita;
tal, dopo lunga notte di secoli, chiuso alenando
contro suoi ceppi, gonfio di smisurate trame,
dove lo tragge il Tempo, il Fato, la Legge, la Forza,
il Dio, s'avventa per trionfata via.
Viene in suo vasto regno, vien, Demos adolescente,
ei la selvaggia possa, l'aspra centaurea prole!

Per la stessa ragione, il vocabolario, la fraseologia, la sintassi, i movimenti ritmici non raggiungono l'originalità. Come il De Bosis ricorre di frequente alle figurazioni delle isole, dei promontorî e dei mari per descrivere le vicende della propria anima, così, in genere, le reminiscenze sono continue nei versi di lui. Reminiscenze dello Shelley, del Carducci, del D'Annunzio, del Pascoli e di altri. Soffia nelle sue liriche quell'*Ode al vento d'Occidente*, ch'egli ha sapientemente tradotta:

O fiero vento occidental, respiro
d'Autunno, o Tu che ascoso urgi le foglie
come un Mago fuggenti anime in giro...
Spirito errante, o Tu che per la colta
terra struggi e preservi, ascolta, oh, ascolta!

invocava lo Shelley. E il De Bosis:

Vènti de l'oriente; o soffi iperborei; o caldi
fiati dal Mezzogiorno! O impetuosi, voi,
nembi da l'occidente; o fieri Cicloni; Alisei
docili! A l'aspettante mondo spargete il grido:
alto universo grido sonante di mille favelle
benedicenti in nova pace al comune sole.

Ovvero, volgendosi al Mare: « Odi me dunquo, o Mare, tu... »:

Ampio-possente, Eterno! di noi che gittasti sui lidi
odi, de li efimeri uomini, i lunghi lai?

O alla Terra: « Terra genitrice... tu che... »:

Terra madre! i pianti
odi de' sognanti
uomini?...

Dice ancora al Mare:

Ave, o fraterno Mare! Accogli tu l'anima nostra
religiosamente vaga de' tuoi misteri...
Non con tua fiera voce, con vasti tuoi numeri a gara
venni, o gran Mare, lungo l'altisonante lido...

e qui si sente l'eco del Carducci. Rappresenta nell'*Elegia della fiamma e dell'ombra* la donna amante, stilizzata in un paesaggio stilizzato con gesti stilizzati:

Ah, nel profondo cuore, ne l'ebro mio cuore mortale
ben in quel lampo io vidi tutti i promessi beni:

quanti mentì la vita e l'anima indocile anela
per suo tormento, io tutti, tutti in quel lampo io vidi'
Vidili, e li contenni, un attimo, qui, per ammenda
de la mia vita, chiusi, ne la mia ferma mano!
Poi li gittai, senza ira, nel bosco suo memore... O Vita!
io non t'invidio i doni. Pallida è la gloria,
la voluttà è acerba, e vana è la forza e l'impero;
e l'altro... il dono, ch'ella di sua man reca,
l'altro è un impasto atroce di fiele e di lacrime. O buoni
alberi, a noi ritorni l'umile oscura pace!
PACE. Non forse vide ne l'anima nostra tal sete,
ella? Tremò la fiamma ne le pupille, pia.
Indi si volse in atto di grazia vaghissimo, e i cari
occhi e la voce d'oro dissero insieme: «Amico»;

e si ripensa alle «elegie romane» del D'Annunzio. Compone un vigoroso frammento: *Il sogno di Sténelo*:

— Sténelo di Capaneo, su mar-valicante carena
venni da la settemplice mura di Tebe con fide
schiere per te predare, o bionda bellezza di Elèna!
Or... si guardino i Numi, o il duce de li uomini Atride!».
Così urlai passando su i morti e su i vivi, nè i mille
valsero a contro starmi,
nè pietà, nè la morte del divo piè-agile Achille
ch'io vidi procombente fra il tuono e la luce de l'armi.

Giunsi! Ed ecco, improvvisa, vincendo il chiaror de la viva
fiamma, apparì, Elèna!
Mie vïolente mani spiccaron, di peso, l'Argiva
come un clipeo: e balzai su mar-valicante carena.

Cenere è Troia, e fuma cruenta nel vespero come
un rogo. Va la nave. Ma ride dai golfi sereni
Ténedo, mentr'ella si scioglie le morbide chiome
e 'l sinuoso peplo si slaccia dai floridi seni.

... Ora, vacillo, solo, com'ebro: chi sono, ove vado,
più non so, più non curo. Che isola è questa...? È l'Egeo
questo mugghiante intorno...? Quest'umida sabbia ov'io cado,
è la patria...? E in me muoio, già Sténelo di Capanèo...

e si ripensa ancora ai «poemi conviviali» del Pascoli.

Non sono sicuro, perchè non mi è chiara la cronologia precisa di queste liriche, che il De Bosis sia stato sempre lui l'imitatore, o non piuttosto talvolta, frammezzo ai suoi fratelli d'arte, colui che ebbe una nuova visione, che altri poi continuò o perfezionò. Ma, anche in questo secondo caso, si ha una prova della non sufficiente energia del De Bosis a foggiarsi un proprio stile. O, se si vuole, uno stile proprio egli l'ha, ma appunto in quell'impeto che si perde nello spazio e che aspirerebbe ad essere quasi un canto senza parole.

Il De Bosis ebbe coscienza che qualcosa di malato fosse in quella, a un tempo, grandiosità e indeterminatezza di tendenze. E ciò disse nella sua lirica *Ai convalescenti*:

O tornanti da la soglia oscura
che vi riaffacciate al sereno,
e respirate con pieno
petto l'aria fresca e pura,
o raddotti sul limitare
cui giovinezza vi chiama,
imparate a vivere e amare
con meno avida brama,
con più sereno desio,
con più lucidi spirti,
o reduci da le sirti
al porto solatìo.

E mise il dito sul male:

A fuochi più vasti tu aneli?
A quali?... Son fatue fiammelle.

Chi, sotto le vergini stelle,
chi, sotto la fiamma de' cieli,
  con trepide mani, chi vuole
accendere fuochi più vasti?...

E ammonì saggiamente:

  Andiamo per la via maestra;
freniamo nel cuore profondo
quest'ansia di abbracciare il mondo
che qua e là ci balestra.
  Guardiamo intorno con novi
occhi tutte le cose.
Come sono belle le rose
che crescono sopra i rovi.

E consigliò profondamente:

  Io dico: Aspetta! C'è un mondo
che tu non conosci: il migliore.
Aspetta: ti albeggia profondo
nel cuore del tuo stesso cuore.

Ma questa lirica di liberazione ha i difetti medesimi delle altre, e il suo ritmo e il suo stile sono da decadente; e somigliano (sebbene siano alquanto più severi) allo stile e ai ritmi di Domenico Gnoli, in veste di Giulio Orsini. La cosa è tanto più notevole in quanto la lirica del De Bosis, cominciata nel 1899 e compiuta e pubblicata nel 1904 (1), non potè imitare, almeno nel suo movimento iniziale, lo Gnoli, nè esserne imitata, perchè le poesie orsiniane comparvero dal 1900 al 1904. Quello stile era, dunque, nell'aria, nell'aria illanguidita dall'estetismo dannunziano.

Anche dell'inadeguatezza della sua arte al suo sogno d'arte il De Bosis ha avuto coscienza. Di questa malinconia

---

(1) Si veda *Critica*, IV, 106, e cfr. 20.

è pervasa la raccolta delle sue liriche, dal proemio in prosa e dall'invocazione alla poesia fino al «comiato»: «O Poesia! Ave, nostra Donna dell'Anima! Non ci giudicare dalle offerte caduche le quali recammo su' tuoi altari. Sarebbe ingiusto e crudele. Ma sì dalla acerbità del nostro desiderio e del nostro rammarico». E in verso:

o unica
fede, o amor nostro, o duce dal nubilo cielo a la vita
nostra cui scaldi ed agiti,

odi — se a te son giunte le fervide preci, se parte
di noi, se nostre misere
voglie per te consunte nel rogo già furono — o Arte!
noi che t'amammo, e docili

te per assidua scola soffrimmo e il fierissimo impero,
d'un tuo sorriso illumina!
Cedi una penna sola da l'ali tue d'aquila, altero
segno, a li oscuri militi!

Ahi, ma salire ai cieli non odi de' supplici il grido,
o tu, donna de l'anima.
Ahi, tu non getti i veli, nè accogli, o Marmorea, nel lido,
maternamente, i naufraghi.

Forse anche qui la forma è poco personale; ma, personale o no, la confessione è sincera, come è del pari il comiato:

Libro, va senza gioia, deserto de gl'inni più belli
che, Amor spirando, accolsi nel più profondo core.
Ivi li legge, sola di sè illuminandoli, quella
ch'ogni pensier mio regge, ch'ogni mia fiamma trae
(Oh benedetta! splende più lucida de la Bellezza,
più de l'amore è dolce, più d'ogni bene è cara!)
Anche ne colgon echi, volgendosi attoniti, sette
visetti arguti, roseï nidi ai baci;

mentre al segreto ritmo io tento s'accordi la vita,
con più dura arte, o Libro, che non in te mai posi.
Va senza gioia. Amore ti scorga e Silenzio, ne l'ombra.
De gl'inni miei più belli non tu, mia vita odori.

E questo è il vero. La personalità del De Bosis si leva di sopra ai canti da lui verseggiati, dove pure è dato notare a quando a quando immagini di grande bellezza. E la sua superiorità appare anche nel sostenere quella coscienza d'inadeguatezza, senza che gli s'intorbidi e intossichi l'anima come accade alla piccola gente, e nel suo raddoppiare anzi l'amore verso i grandi, che dissero quelle parole che egli non sa dire a pieno, e nel consacrare la sua cultura, il suo gusto, la sua sapienza artistica a riprodurre in ritmi italiani il padre Omero e l'adorato fratello Shelley.

1911.

LXVI

GIULIO ORSINI.

Domenico Gnoli coltiva la poesia da quasi mezzo secolo: la raccolta delle sue liriche *(Vecchie e nuove odi tiberine)*, fatta da lui nel 1896, ha versi con la data del 1856. Aspirazioni e tentativi poetici, ricambiati da tepida lode e lasciati passare tra l'indifferenza generale; il che più volte dovette far soffrire il povero assetato della «fronda peneia». Lo Gnoli taceva, o dignitosamente celiava sulla sua disavventura; ma era evidente che assai se ne amareggiava. Eppure i lettori anche in questo caso, e guardando nell'insieme, non avevano torto. Non già che tra i versi dello Gnoli non ce ne fossero di buona fattura (ce n'erano anche, a dir vero, di assai brutti, e fa meraviglia che l'autore, uomo di buon gusto, stampasse e ristampasse versi quali, p. es., le ottave per le nozze del principe di Napoli con la principessa Elena del Montenegro); ma anche quelli ben fatti si dimostravano lavori piuttosto di letterato che di poeta, e, in complesso, non vi si rivelava una determinata e propria visione poetica delle cose. Lo Gnoli era critico e studioso di storia, giudicava con molta assennatezza di poesia nell'*Antologia*, investigava la vita della Roma del Cinquecento, dava tra i primi in Italia nuovo impulso agli studî di storia dell'arte. Ma di tutto ciò non sembrava soddisfatto: c'era uno strano

e doloroso contrasto tra la coscienza di poeta che egli aveva in sè, e i prodotti, che mandava fuori di tanto in tanto, pei quali il pubblico non si riscaldava.

« Se mi provassi (dovette egli dirsi in un certo momento) se mi provassi a romperla con tutte le mie tradizioni di antico componente della scuola poetica romana? (tra parentesi: una « scuola » inferiore perfino alla napoletana del medesimo suo tempo e non superiore a quella « siciliana »). Se gettassi all'aria odi e sonetti e terzine e saffiche e asclepiadee? Se mi mettessi a fare come questi giovinotti scapestrati, che leggo scotendo la testa, ma che pure qualcosa indovinano? Se lasciassi una buona volta, liberi di atteggiarsi a lor modo, questi grilli che ho pel capo, senza costringerli e mortificarli nei vecchi schemi? ». Il sofferente, che dal regime medico non riceve giovamento alcuno e si risolve a scagliare via i farmachi, uscire dalle chiuse stanze e ripigliare la vita di moto e di lavoro, talvolta guarisce (quando non muore). Lo Gnoli si accinse allo stesso esperimento, e guarì anche lui. Vero è che guarì sotto nome di « Giulio Orsini »: cosa che fece arrabbiare poi qualche critico, troppo puntiglioso per l'onore della critica; il quale avrebbe dovuto invece, a mio parere, compiacersene. Giacchè (se ci si pensa) quale migliore omaggio da parte dello Gnoli al giudizio della critica sui suoi versi anteriori, che questo ripresentarsi innanzi a lei sotto finto nome, evitando i ricordi suscitati dall'antico, che avrebbero malamente disposto i lettori?

Quantunque il processo psicologico, descritto di sopra, sia una mia fantasia, ossia una mia congettura, credo tuttavia che la cosa, su per giù, andasse proprio come la sono venuto immaginando. L'opera di Giulio Orsini, raccolta nei due volumi *Fra terra ed astri* (1903) e *Jacovella* (1905), non si spiega senza la viva impressione fatta sul non giovane poeta da alcune forme dell'arte moderna e contemporanea. Ed è stata scorta in lui l'efficacia della lirica di Edgardo Poe, che forse

non ha nulla da vedere nel caso: e meglio si potrebbe pensare, per qualche movimento e procedimento, all'*Atta Troll* e ad altri poemetti dell'Heine; ma evidente poi pare a me l'attrazione esercitata sopra di lui dalla poesia dannunziana, del *Poema paradisiaco* e delle *Laudi*: con che non si fa questione di originalità, perchè l'originalità o la non originalità di un lavoro d'arte sta sempre e tutta nell'essere o no lavoro d'arte. E in qualunque modo si giudichi di queste derivazioni e riattacchi, è poi indubitabile che nei due volumi di «Giulio Orsini» non esiste alcuna traccia di collegamento con le odi di Domenico Gnoli: la rottura tra la prima e seconda maniera dello stesso scrittore è stata violenta e netta. Direi anche che lo Gnoli, nel tentare la nuova via, dovè sentirsi attraversare da qualche lampo di gaiezza e di buonumore, di autoironia. Un tono quasi di scherzo pare infatti di sentire nelle strofe introduttive:

Giace anemica la musa
sul giaciglio de' vecchi metri:
a noi, giovani, apriamo i vetri,
rinnoviamo l'aria chiusa!

come anche in certi folleggiamenti di paragoni bizzarri, in certi trapassi e movimenti disordinati, che sono quasi reazione alla compostezza e correttezza di una volta. Non ha qualche spunto comico la visione apocalittica della terra che si distacca dai piedi del poeta, si allontana coi movimenti «d'una mongolfiera», appare a un tratto distinta dal mare, come si vede dipinta nel «globo di un mappamondo»? Non c'è un'esagerazione scherzosa nella terza di queste strofe, di cui le due prime sono bellissime?

O tu che t'appiatti restia
al vaniloquio del mondo,
o racchiusa nel profondo,
anima dell'anima mia,

a cui piace tremolare
nel verso, come cipresso
diritto e nero, riflesso
nell'ondulamento del mare;
solitario anacoreta
seduto a piè del palmizio,
stretto il fianco nel cilizio
sanguinante del poeta....

O nella seconda di queste altre due?:

In fondo, sull'orizzonte
un ammasso di nubi in strani
viluppi. Sono i titani
che impongono monte a monte?
o un Michelangelo dell'aria
forma ne' vapori fumanti
dal mare que' groppi giganti
colla stecca temeraria?

E quando è stato affermato che con l'Orsini sia apparsa una nuova coscienza, si è detta cosa giusta, sebbene superflua, se si è inteso semplicemente di una nuova coscienza poetica, cioè di una nuova manifestazione d'arte; perchè una nuova coscienza etica o filosofica non è apparsa certamente. Il contenuto della sua poesia, ridotto al nudo scheletro, è sempre quello che suol dirsi romantico: la contemplazione del mistero dell'universo, intramezzata da una passione d'amore e legata a una figura di donna: i romantici avevano sempre pronte, per farle partecipi delle loro ansie e meditazioni cosmiche, le donne: alle quali, a dir vero, di tutta quella roba non importava nulla, o se ne interessavano quando s'interessavano al pallore e alle arie fatali. Non c'è altro: l'eroe del poemetto *Orpheus*, come un bravo eroe romantico, non si sente appagato nè dalla voluttà nè dalla gloria nè dalla politica, democratica o aristocratica che sia, nè dalla scienza. E invero colui che ha l'occhio intento alla ridda vertiginosa degli astri e dei

mondi, all'*infinitum imaginationis*, come può prendere sul serio ciò che graffiscono e guaiscono sopra uno dei più piccoli di quei globi, piccolissime, infinitesime creature? La « vanità del Tutto » ha nello Gnoli qualche nuovo colore, per esempio qualche allusione al movimento proletario e al neoaristocraticismo. Ma codeste sono varietà superficiali: com'è un lieve ritocco l'introduzione dei raggi X in una vecchia immagine o incubo romantico, che ritrovammo perfino in una poesiòla del Tarchetti, già da noi altra volta riferita[1]:

> Vedo qualcosa sotto
> la maschera; ho di Röntgen i raggi
> nell'occhio di scienza malato
> . . . .
> . . . . il teschio bianco mi guata
> dalla cavità delle occhiaie.

E visioni e motivi romantici sono anche le danze di scheletri, l'umanitarismo e liberalismo che si manifesta con le imprecazioni contro gli inglesi opprimenti i boeri, e contro lo Czar prodigo del sangue dei suoi popoli. Nuova è, invece, la coscienza poetica, una gradazione di *pathos* che ha il suo speciale ritmo, ed è tanto incorporata col ritmo che, dove questo cangia (come in alcuni sonetti ed epistole in terzine e componimenti in quartine), ecco sparisce l'Orsini e ritorna Domenico Gnoli. Rinnovato ammonimento a quei critici che parlano d'immagini e di metri come se si trattasse di cose staccate, e, così parlando, somigliano non già a Pietro Bembo (che non sognò mai di consigliare Ludovico Ariosto a mettere in esametri latini le ottave del *Furioso*, come suona la falsa novella), ma piuttosto al Baretti, che esortava il Parini a ridurre in rima gli sciolti del *Giorno*!

---

(1) Si veda vol. I, p. 294.

Che cosa è la gradazione di *pathos* a cui abbiamo accennato? È uno stato d'ipersensibilità e di sogno, fatto spesso di desiderî impossibili e di sensazioni rare, di quelle che appena si affacciano alla soglia della coscienza. Il poema dell'*Orpheus*, che ha una cornice assai bizzarra (la donna chiede al giovane amante che le rechi «il fior della fede», press'a poco come Isabella Guttadauro chiedeva al suo, che le recasse a mezzo novembre un bel grappolo intatto «dei vigneti che bagna il Latamone»), è una raccolta delle svariatissime impressioni di questa ipersensibilità. Sono momenti di vaneggiamento, nei quali non si sa se si vede, si ode o si sente, e «par d'essere un senso solo»; altri, di vita sospesa e come paralizzata:

> Era un gran silenzio, come
> d'un cuore che più non batte,
> un senso di cose disfatte,
> di cose che non hanno nome;
> era una campana dondolante
> senza suono dall'alta torre,
> era gente che corre, che corre
> in giro in giro, ansante ansante....

altri, di tenerezza deserta:

> Un desiderio di pianto
> un desiderio di preghiera....

sguardi attenti e meravigliati, che fanno scoprire il nuovo negli spettacoli più comuni, come nel gioco di nuvole che paiono gruppi di giganti:

> Le mobili forme il sole
> empie d'incendi e di nevi,
> intesse negli orli i lievi
> languori de le viole.

Ecco mutano le forme:
gli omeri vasti e le braccia
si rompono: china la faccia
si stacca un gigante e dorme.
Le forme mutano: sale
una pendula colonna;
un turgido seno di donna,
pieno di luce carnale,
ride ai cieli azzurri: il seno
versa una lenta rugiada,
poi s'allarga, si dirada
e si scioglie nel sereno.
Ed ecco, il gruppo è disperso,
la luce dentro s'affioca.
Chi gioca colle nubi? chi gioca
colle forme dell'universo?

l'affanno disperato dell'ultima madre, che il poeta immagina sopravvivente nell'ultimo istante della terra:

L'ultima madre, nel ghiaccio
tra pelli d'orsi accovacciata,
anch'essa per l'aria gelata
solleva il rigido braccio:
— L'ultima madre vien meno.
C'è un Dio lassù? chi m'ascolta?
Da chi sarà dunque raccolta
l'umanità ch'ho nel seno?
Chi agiterà la sua culla?
Per cento miriadi d'anni
fecondaron negli affanni
le madri il seme del nulla? —

Nelle poesie staccate, che continuano la stessa ispirazione, vi ha quella in cui l'anima del poeta abbraccia un cipresso solitario, « fosco obelisco vivente », e lo penetra e vive tutto, dalle radici all'acuto vertice; — il sogno svanito, che invano

si cerca di riafferrare e ripossedere; — una fuga d'ale vertiginosa, vista non si sa quando nè dove, un terrore di ali passanti nella nebbia d'autunno, con rombo di bufera, dirette non si sa dove, affannose; — la tristezza dell'arrivo che nessuno aspetta:

come un feretro
nel tempio, entra il carro bruno
sotto la vôlta di vetro;
e l'incalzante sibilo
a cui non oscillan le corde
d'un'anima, senza palpito
s'effonde nell'aure sorde.
Triste la vela sul pelago
non attesa! Sonnolento
entro il suo grembo sbadiglia
l'ultimo soffio del vento,
quando non un occhio investiga
l'orizzonte, e dal lido
un fazzoletto non sventola,
non vola l'ala d'un grido....

il senso di separazione di due esseri, le cui anime restano come i due frammenti di uno specchio spezzato a mezzo, vòlti in lati opposti, e il «noi» si disgrega e perde, per ritrovarsi soltanto

nel grembo d'un mare più vasto
dove le vite
disperse tornano unite
nel buio d'un solo orizzonte....

impeti di pietà e di perdono, come alla donna che ha tradito:

Dammi la mano. Tu sei
innocente. Lei sola, lei,
è rea, la madre natura,
e noi siamo l'impura

sua figliolanza. Essa infonde
nel serpe innocente il veleno
e il tradimento nel tuo seno....

il farsi presente nell'immaginazione una donna morta da secoli, di cui parlano solo vecchie carte e resta in piedi l'antica casa, — ed amarla come persona vivente:

Jacovella, la casetta
di tua madre, che fu tua dimora,
nella via lurida e stretta
presso il ponte, è in piedi ancora.
Io ci passo ogni mattina.
Vidi ieri sotto l'arco
della piccola finestra
affacciata una bambina.
— Bimba mia, come sei bella!
Quanti baci ti darebbe,
se ci fosse, Jacovella! —
Nel cortile la colonna
regge ancora i due archi
della loggia. Stendeva una donna
festoni di panni e cantava.
Un'altra disse: — Che vuole,
che cerca quel signore? —
E io te sola cercavo,
te, mio povero amore!

E, finalmente, il vuoto, che è rimasto nell'aria per la caduta del campanile di Venezia. Il vuoto non è già una mera sensazione del contemplante: lo risentono i raggi del sole e tutte le cose che mal s'accordano col nuovo gioco delle ombre e delle luci in quella piazza. La torre è ancora là, nel vuoto che ha lasciato. Esiste ancora pei colombi di piazza San Marco:

Sospende l'ali lo stuolo
de' colombi sovra la pietra
consueta e, sgomento, penètra
la torre vuota col volo!

Il vuoto è avvertito dal piloto e dal gondoliere, usi a volgere lo sguardo alla nota riva, come dall'occhio dello storico, uso a posarsi sulle note linee e figure della storia d'Italia.

Quest'ode sulla caduta del campanile è tra le più perfette del volume. Nelle altre, c'è talvolta un cullarsi in troppe parole, qualche immagine strampalata e fredda, qualche chiusa sforzata o cascante, qualche interruzione di ritmo; come vi ha poesie deboli (e le più deboli sono quelle di contenuto politico). Ma c'è pure, nei due volumi, tanto di caratteristico e di bello da render certi che la voce di Giulio Orsini non sarà dimenticata.

Ed il suo «caso», la sua crisi psicologico-estetica, resterà anch'esso memorabile. Un mio satirico amico si compiace nel paragonare questa metamorfosi ultima dello Gnoli a quella dell'eroina della fiaba decima della giornata prima del *Pentamerone*: della vecchia, che si fa scorticare per ringiovanire! Ma l'amico dimentica che nella stessa fiaba si narra di un'altra vetusta donna, sulla cui persona, appesa in istrano e querulo atteggiamento ai rami di un albero, sette fate di passaggio accumulano d'un tratto, con gioiosa liberalità, tutti i loro doni: la gioventù, la bellezza, l'amore. Anche Domenico Gnoli ha avuto da una fata liberale la rara gioia di un po' di poesia, forse a premio del suo fedel servire e del suo lungo desiderio. Che cosa è, dunque, codesta mala grazia di letterati e di critici, che gli contende e invidia un dono, di cui noi tutti ora godiamo?

1905.

LXVII

IL LIBRO DI UN GIOVANE.

A me assai piace il breve canzoniere pubblicato testè dal Gaeta [1]; uno di quei libri tutt'altro che frequenti, che riempiono subito la fantasia di ritmi e d'immagini: di ritmi non estrinseci, d'immagini fresche e immediate, le quali non scivolano via senza traccia, ma entrano a far parte della nostra anima, e si riaffacciano insistenti, e giova riagitare gioiosamente nella memoria, come altri fa tintinnire nella tasca un gruzzolo di schiette mònete d'oro, entratevi da poco.

Che cosa canta il Gaeta? Canta: questo è certo, ed è il più importante, anzi il solo importante. Il resto sarà argomento di una ricerca critica, che verrà a suo tempo, ma che non aggiunge o toglie al valore del canto. E, se si desidera una tautologia, si può dire che egli canta sè stesso, come ogni poeta. La passione e la tenerezza, la voluttà e la morte, la gioia e l'ascesi, il sentimento cosmico e l'aneddotica dell'amor profano, le figure elleniche, buddhistiche e francescane, e il busto di seta o lo scialletto rosa della donna amata, il cadere della primavera e il sopravvenire della stagione autunnale,

---

(1) Francesco Gaeta, *Sonetti voluttuosi ed altre poesie* (Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1906).

la musica della voce umana e le musicali notti di maggio: queste e molte altre cose; e, in queste e nelle altre molte, è sempre lui, cioè ha il suo proprio stile. Perchè lo stile non è già una bravura letteraria, ma nient'altro che la visione individuale della realtà; e avere stile significa avere qualcosa di proprio da dire, qualcosa di poeticamente proprio.

Poichè la poesia genuina non può passare inosservata, del libro del Gaeta molti hanno discorso; e anche coloro che non gli si sono mostrati favorevoli, hanno dato segno d'essersi avveduti di trovarsi innanzi a qualcosa di non volgare. Ed io, seguendo questa volta con maggiore attenzione che non mi accada di solito la critica spicciola dei giornali e delle riviste, mi sono rallegrato nel riconoscere in questo campo il progresso lento ma continuo, che si viene compiendo nelle idee e nei metodi. Per effetto di molteplici lezioni, venute da più parti, anche la critica spicciola comincia a considerare un lavoro d'arte sotto l'aspetto puro dell'arte, lasciando le questioni estranee.

La cosa è tanto più notevole, nel caso del Gaeta, in quanto il contenuto del suo volume (e molto più forse il titolo che l'autore gli ha dato) era quasi una provocazione a risuscitare le facili invettive e le non meno facili dispute contro l'arte «voluttuosa» e intorno alla «moralità» dell'arte. E taluno, in verità, ha tentato di ripigliare la vecchia cantafavola col parlare scandalizzato di «poesia d'alcova» o di «Argia Sbolenfi»; ma non ha trovato eco. «Nequizia dei tempi», ma «vittoria del buon senso», che fa sì che ormai non i soli filosofi, ma anche in genere le persone di qualche cultura cominciano a tener bene a mente, che le passioni cantate da un poeta e le creature da lui effigiate, qualsiasi contenuto psichico abbiano, sono nient'altro che «note musicali»; e che è semplicemente ridicolo offrire la rosa della virtù o infliggere il castigo del vizio a una nota musicale. «Brucerete Giove? brucerete Saturno?», esclamava don Ferrante.

Anzi, se la corona dei sonetti voluttuosi, con la quale si apre il volume del Gaeta, può destare qualche perplessità, non è già per ragioni morali, ma per sole ragioni artistiche. Quantunque in quella corona ve ne siano alcuni assai bell (in ispecie i sonetti centrali, il 7°, l'8°, il 9°), e quantunque in nessuno manchino bellissimi tratti, pure, in generale, di essi (come ha notato un critico fine) « proprio i sonetti che sono meramente voluttuosi, risentono troppo del fatto immediato che li ispirava, stanno troppo avvinti al reale, ne conservano il frammentario, talchè non si ha compiuta l'unità d'impressione ». A ogni modo, le poesie più vigorose e perfette sono, anche a mio parere, nella seconda e più ricca parte del libro.

Piuttosto che il pregiudizio morale, c'è ora, nella critica corrente, il pregiudizio eroico e civile. La gente, che non ha nè si cura di avere concetti politici e sociali, nè li chiede ai deputati che manda al parlamento, li pretende poi dai poeti; tanto più che il D'Annunzio, il quale ha contribuito a rafforzare il senso dell'arte pura, ha, per altro verso, dato voga a codesta ciarlataneria della missione civile, che i poeti dovrebbero assumere. Ed egli l'ha assunta, in verità; e beato chi la vede e vi crede. È stato lamentato che il Gaeta, dopo avere composto lirica civile e fatto di sè prove più alte, sia tornato ad argomenti tenui. Si vuole alludere in tal modo, io penso, a un fascicolo di *Canti di libertà*, che il Gaeta pubblicò nel 1902, e che sono, a dir vero, la cosa più scadente che egli abbia scritta: lavoro d'ingegno colto, senza dubbio, ma lirica gonfia e letteraria, lirica senza lirica. Anche quel fascicolo ha il suo valore, perchè ci accade spesso che noi non troviamo altro modo di liberarci del peggio di noi medesimi, o anche delle nostre velleità, che quello di realizzarle, per guardarle bene in faccia e poi volger loro le spalle: un valore, che potrebbe dirsi medico o catartico. E quei canti doveva il Gaeta continuare? Si deve continuare la

malattia che abbiamo sofferta e, per nostra buona fortuna, superata?

> Detto verace è questo; io stesso ne son testimone:
> se co' miei versi esalto degli uomini alcuno o dei Numi,
> tacesi la mia lingua nè più come innanzi mi canta;
> ma se d'Eros o Licida io torno a ridir le canzoni,
> ecco mi scorre allor giocondo il canto da' labbri.
>
> (Bione, trad. G. Mazzoni).

Il Gaeta può ripetere per sua parte, e senza vergogna, queste parole dell'antico smirneo; egli ha fatto bene ad abbandonarsi alla corrente che l'ha riportato sulla linea da lui seguita nelle giovanili *Reviviscenze*, pubblicate nel 1900: un volumetto nel quale i ricordi dell'arte classica e recentissima risonavano con echi geniali. Poi, oltre i *Canti di libertà*, il Gaeta tentò la poesia mitologica e filosofica, e compose qualche lirica dotta, faticata e pesante; ma le prove di quest'ultima sorta non sono rimaste inutili per la sua formazione interiore. La vena religiosa e filosofica, che da sola non nutrì la sua arte, si mescola qua e là sottilmente alla sua ispirazione amorosa e alla sua contemplazione del mondo, e concorre a dare a queste un particolare carattere. Si veda l'innesto, per esempio, nella squisita lirica *La prima e l'ultima*, là dove si dice:

> L'ultima sera: oh odore di notturno
> gelsomino per l'aere d'estate!
> Fuggì pei cieli un fuoco taciturno,
> tra le perenni istorïe di fate
> cui gli uomini che or son favola e mito,
> quali noi le guardiamo, hanno guardate:
> diamantata freccia a l'infinito.

La commozione d'amore qui si amplia, perchè l'occhio del poeta è uso a spaziare ampiamente; e si cinge della solennità e malinconia della storia del genere umano e dell'universo tutto.

Tornando ai critici, io vorrei indugiarmi su alcuni altri criterî ai quali vedo che molti si tengono ancora fedeli, o che più o meno consapevolmente serbano sempre nel fondo del loro spirito. Per esempio, sull'aria che essi prendono volentieri di tecnici (il che sembra molto adatto alla nostra età di macchineria industriale), sentenziando astrattamente intorno agli effetti che si possono ottenere con questo o quel metro, sulla necessità di coltivarne uno e di aborrirne un altro; laddove la verità è che bisogna sempre esaminare in concreto, e che non vi sono brutti metri, ma un metro che si dice brutto è nient'altro che una brutta poesia. Ovvero, sull'altro errore, più proprio di quei critici che sono passati attraverso l'università e la facoltà filologica, di credere che le questioni di fattura del verso vengano risolute dalle cognizioni che s'imparano nei manuali scientifici; e affermano, per esempio, che nella questione della dieresi e sineresi « l'unica legge possibile per la differenza delle vocali doppie sta nello studio glottologico ». Questo ci mancherebbe: che, per esser sicuri della giustezza dei versi che si compongono o si leggono, bisognasse affacciarsi alla scuola del prof. Trombetti o di altro glottologo. Ovvero ancora, sulla ripugnanza ora da accademia e ora da salotto (il salotto è non meno esiziale alla poesia di quel che sia l'accademia: nel salotto non può risonare miglior poesia che quella del D'Argenton daudetiano *Oui, je crois à l'amour comme je crois en Dieu!*), contro le parole del linguaggio ordinario adoperate nel verso; i più cauti si restringono a raccomandare di farne uso con avvedimento: come se non convenga usare uguale, se non maggiore avvedimento per le parole nobili e letterarie, alle quali è tanto più facile lasciarsi andare, illudendosi di dire qualcosa giust'appunto quando non si dice niente e niente si ha da dire. Quando invece una parola del linguaggio ordinario s'impone a un poeta, e gl'ispira il coraggio di adoperarla, vuol dire che quella e non altra andava adoperata. Questi

ardimenti non sono ciò che mi piace meno nelle liriche del Gaeta:

> Tu vai, nè il guardo tuo da terra s'alza
> su i *tacchi* grandi con sonante passo...
> Come indulgenti, s'ella il gran cappello
> si toglie, e ancor tra i labri ha lo *spillone*...
> E le femmine, onde oggi s'attornia
> questo amore o a noï complici son —
> quella che, pettinandoti, i *tremuli*
> *ferrettini* a te in grembo depon...

Coraggio, ardimento, per modo di dire; perchè il Gaeta vede così, e il coraggio sarebbe stato nell'esprimersi con altre e volute parole. E vede diversamente da quei poeti che, tra il 1860 e il 1875, tentarono avvicinare la poesia italiana alla prosa. Nel Gaeta, i particolari, che diremo prosaici per intenderci, non deprimono in nulla il tono del canto, ma sono elevati a quel tono, e sono trascinati nell'afflato poetico del tutto.

Ma c'è un'accusa più generalmente mossa al Gaeta, sulla quale preferisco soffermarmi, perchè si congiunge con una tendenza che non mi pare lodevole dell'arte e della critica contemporanea. Gli è stato, da alcuni critici, fatto rimprovero di essere spesso involuto, contorto, aspro, ruvido: in lui (si è detto) «non rifulge una mirabile e fluida spontaneità di verso»; ha «tortuosità d'accenti»; ama le «costruzioni studiate e architettate», lontane dalla semplicità; e via dicendo.

Ora di asprezze e contorsioni ve ne ha di due sorte, tutte e due, a mio parere, assai rispettabili, quantunque diversamente rispettabili; e tutte e due poco rispettate ai giorni nostri.

C'è una prima sorta di asprezze, disuguaglianze e involuzioni, che è veramente un difetto, lo sforzo verso una forma che non si raggiunge a pieno. Ma è un difetto in cui incorrono, e uno sforzo che tentano, solo quegli ingegni nei

quali fremono elementi di vita, che essi cercano di mettere in armonia e che un giorno, forse, riusciranno a conciliare e fondere. Come di solito coloro che hanno fatto cose grandi nella vita pratica, sono stati in preda alle più diverse e discordi passioni nella loro gioventù e sono caduti in grandi falli; così chi nella maturità del suo spirito giunge al paradiso dell'arte, ha attraversato il suo inferno e il suo purgatorio. I maggiori poeti non sono, di regola, quelli che hanno composto bei versi giovanili: io non conosco i bei versi giovanili del Foscolo e del Leopardi, e nemmeno i bei versi giovanili di Giosue Carducci. E perciò la critica di un'arte che s'affaccia nuova, o che è in periodo di svolgimento, appare tanto difficile agli uomini di coscienza: in un cattivo libro sono spesso germi fecondissimi che solo l'occhio, che ha visto lo svolgimento posteriore, riesce poi a discernere. Invece, troppi sono ora i giovani che cominciano la loro vita poetica con versi impeccabili; almeno di quella impeccabilità a buon mercato, che è come uno spaccio popolare aperto al pianterreno della grande fabbrica dannunziana. E sono fluidi, armoniosi e lisci, perchè, in luogo di un'anima d'uomo (che non è nè fluida nè armoniosa nè liscia), hanno dentro di sè una bolla iridescente di sapone, che si è formata per un gioco accidentale e che si dissolve presto, lasciando il vuoto. In ogni caso, quei giovani che paiono ricchi di promesse, ostinatamente si rivelano, nel corso degli anni, incapaci di progredire. Anche negli studî scientifici accade così: un primo lavoro, che si presenti pregevole per garbo e finitezza, è di solito l'ultimo, o resta il migliore fra quanti lo seguiranno del medesimo autore.

L'altra sorta di asprezze e contorsioni sembra un difetto, ma non è tale. Sembra cioè a chi legge quella poesia avendone nell'orecchio un'altra, o una media composta di reminiscenze varie, che è diventata per lui la misura per giudicare ogni nuova poesia. Non è; perchè il poeta, nel fare come ha fatto,

ha ubbidito non già alla sua pigrizia, ma a una necessità interiore. Onde accade che i poeti professino una loro poetica, che sarà logicamente non incensurabile, ma è piena di verità: che cioè il difetto sia necessario alla bellezza vera. L'abbiamo udita testè recitare di nuovo dal Pascoli (che questa volta predica bene, se anche razzoli di solito male): « L'arte del poeta è sempre una rinunzia. Ho detto che deve togliere, non aggiungere: e ciò è una rinunzia. Deve fare a meno di tanti ghirigori, così facili a farsi, di tante bellurie, così piacevoli alla vista, di tante dorature, che dànno tanta idea della propria ricchezza: e questa è rinunzia. Deve lasciar molto greggio e molto imperfetto. Oh! come è necessaria l'imperfezione per essere perfetti! Lo sapeva anche Marziale, che derideva quel Matone che voleva dir tutto *belle* » (1). Il che significa che non si tratta d'imperfezioni, ma di atteggiamenti spirituali e di forme pienamente giustificate, che paiono difetti al giudizio superficiale del critico.

Il Gaeta ha asprezze e contorsioni e dell'uno e dell'altro genere. Ne ha di quelle reali, che mi fecero bene augurare delle sue poesie mitologiche e filosofiche e mi fanno ora apparire questo suo nuovo volume come un passo innanzi, che (giova sperarlo) non darà luogo a una fermata. E ne ha di altre, che io nego che siano reali. Eccone qualcuna delle biasimate. Questa terzina termina un sonetto sugli occhi della sua donna, che non ha niente che vedere con le tre canzoni petrarchesche sugli occhi:

Come indolenti sogguardate, in quello
che a torno a voi lucenti opaco alone
di troppo prodigarmisi la taccia!

---

(1) *Miei pensieri di varia umanità* (Messina, 1903), pp. 50-1.

Omnia vis belle, Matho, dicere. Dic aliquando
Et bene; dic neutrum; dic aliquando male.

(MART., X, 46).

« Io sono sicuro che la bella si sarà assai impensierita su questa terzina », osserva un recensente. Ed io osservo a mia volta che non bisogna scherzare con le cose serie (e l'arte è una cosa seria); e, se vogliamo scherzare, rispondo che un poeta non fa i suoi versi per farsi intendere più rapidamente e efficacemente dalle donne: vi sono altri modi, che conducono meglio a questo scopo. Ma ammetto che quella terzina non si afferri bene a primo colpo, come: « Addio mia bella, addio », ecc. E che perciò? Rileggetela; e, se il rileggerla non vi basta, fatene la costruzione, come per ispratichirvi nelle vie e viottole della piccola città che dovete frequentare. Dopo di che, divenuti pratici dell'intrico, rileggete di un fiato; e vi persuaderete che tutto vi è assai bene e compiutamente detto. È un intero quadro, concentrato e richiamato in un'esclamazione: la donna « sogguarda » (non « guarda ») « indolente » (tra stanchezza e molle abbandono), e un « opaco alone », una cerchia scura, le sta d'intorno agli occhi « lucenti », brillanti di voluttà; quella cerchia è piena di sottintesi: la « taccia », l'accusa (quanta grazia tenera in quest'accusa!) di aver troppo amato il suo amante.

Da questo paio d'occhi pieni di un sonno voluttuoso salto bruscamente a un carretto di verdi poponi: immagine autunnale napoletana, che si frammischia ad un'altra scenetta d'amore in una lirica del Gaeta:

> ... un carro ove acerbi s'ammucchiano
> i poponi, entro un giunco ciascun,
> onde appesi a corusche matùrino
> finestrette, di contro a 'l seren...

« Ahi! quale contorsione sintattica! Che è ciò? italiano o latino? » È latino: fate la costruzione. Ma come sta bene, qui, il latinismo della sintassi! Quei poponi, imprigionati nel giunco e destinati ad essere appesi alle finestruole delle case della vecchia Napoli, a maturare nei lunghi bagni di sole,

sono, mercè quella sintassi, idealizzati. Par di vederli come ci appaiono in Pompei tutte le umili cose della vita antica: tocchi dall'ala del passato, dall'ala della poesia.

La lirica, da cui ho tolti questi versi, che altri ha censurati, comincia con queste tre strofe:

> Sì: l'ho letto, dolcezza, ne i poveri
> occhi tuoi che a 'l settembre novel
> si riempion d'autunno e di nuvole
> se una rondine segui pe 'l ciel;
> ne le ciglia che se, co i garofani
> primavera recando tu in man
> esci a 'l sol de la via, chiuse paiono
> e dormente un aspetto ti dàn;
> ne lo sguardo di schiava, che estatico
> da me in esse svegliato ti fu:
> il sospetto che a sè teme credere,
> il timor ch'io non t'ami ormai più.

« Periodo lunghissimo, con troppi incisi, con troppe parentesi, con troppa distanza tra il verbo e il suo oggetto: andava sciolto in più periodi ». Così giudicano quelli che amano nuotare coi sugheri: e forse sarebbe ad essi piaciuto che l'autore avesse ordinato i suoi pensieri press'a poco a questo modo: « Sì, ho letto il sospetto e il timore nei tuoi occhi; oh! quegli occhi ecc.; sì, l'ho letto (figura di ripetizione) nelle tue ciglia: oh! in quelle ciglia, ecc. (figura di parallelismo); sì, l'ho letto nel tuo sguardo: oh! quello sguardo ecc. ». E, fors'anche, la cosa sarebbe stata più agevole pel Gaeta, come sarebbe diventata pei lettori. Ma quel lettore, che ama la succosa poesia e non ischiva la fatica, preferisce l'apparente pesantezza del lungo periodo sintetico all'analisi e all'enfasi del rifacimento proposto. Noi percorriamo volentieri la lunga via dal verbo al suo oggetto, non troppo impazienti di vedere presto la faccia di quel compimento grammaticale. E ci soffermiamo col poeta che, nel cominciare il suo discorso rivolto

alla donna amata, pare che si soffermi a ogni istante alle parole che gli escono di bocca, e si distragga dietro le immagini che gli suscitano e che sono la storia del suo amore. Alla fine del periodo, abbiamo innanzi alla nostra fantasia tutta la figura della donna e compiuta la situazione psicologica. Quella donna dolce, con gli occhi timidi e mesti, che nel gaio spettacolo della primavera quasi li chiude e si chiude in sè come addormentata, che ha nell'amore la dedizione della schiava, non è di quelle che traducono in parole e in battaglie di parole i sentimenti, che pure l'agitano e tormentano. Bisogna saperglieli « leggere » nel volto (« sì, l'ho letto... »); ed ecco che anche quel benedetto compimento, l'oggetto del verbo (« il sospetto », « il timore »), quando giunge alfine, giunge preparato: il che non si può dire di molti altri « compimenti », che arrivano più presto. Sono tre strofe; abbiamo dovuto fare dapprima un po' di sforzo: ma siamo entrati in piena visione poetica.

Altri luoghi censurati potrei venire in simil modo comentando e, assai semplicemente, senza destrezza alcuna di avvocato, difendendo. La poesia del Gaeta ha spontaneità grandi di movenze, e insieme quella contenutezza o ritenutezza che è segno di vigore, e che le impedisce di degenerare nella canzonetta triviale.

In verità, quando io vedo codesto orrore, che ora è d'uso, per le contorsioni e le asprezze, penso che il culto di Dante, così come lo hanno praticato e lo praticano i dantisti, se è stato inutile all'educazione civile degli italiani, più ancora è stato inutile alla loro educazione estetica. Un popolo, che si spaventa della ruvidezza poetica, non meriterebbe di aver a capo della sua storia letteraria Dante, ma Metastasio: quel Metastasio, che è invece alla coda e chiude la letteratura della vecchia Italia barocca ed arcadica.

1906.

LXVIII

DI UN CARATTERE DELLA PIÙ RECENTE LETTERATURA ITALIANA.

Il fatto che vorrei mettere in chiaro, benchè abbia relazione con la letteratura e determini a un tempo certi motivi artistici e parecchie brutture antiartistiche, è, prima che un fatto letterario, una condizione di spirito; la quale, essendo assai comune e rispecchiandosi anche nelle manifestazioni letterarie, viene poi a formare, nel duplice opposto modo che si è indicato, un « carattere », — uno dei caratteri, ma non il meno notevole — della recente letteratura.

La moderna vita spirituale e letteraria italiana si spartisce a colpo d'occhio in due periodi, il primo delimitato cronologicamente dal 1865 al 1885 (o dal 1870 al 1890) e il secondo dal 1885 (o 1890) ai giorni nostri, e che si possono riassumere e designare il primo col nome di Giosue Carducci, il secondo con la triade onomastica del D'Annunzio, del Fogazzaro e del Pascoli. Ora, sarebbe di certo ozioso e fallace istituire un paragone punto per punto per contrapporre l'un periodo all'altro e determinare pedantescamente la superiorità dell'uno sull'altro, giacchè essi costituiscono in realtà un unico processo che si tratta d'intendere; nondimeno, pel fine appunto di tale intendimento, è utile ricorrere al paragone per

meglio acuire lo sguardo a cogliere i tratti più caratteristici degli avvenimenti che si sono svolti e si vanno svolgendo.

E se si fa il paragone tra i due periodi così a un dipresso distinti, sarà lecito lodare senza dubbio la maggiore finezza e sottigliezza spirituale del periodo più recente; ma anche si dovrà notare una differenza tra i due, che non saprei in breve formola esprimere altrimenti se non col dire che, nel periodo più a noi prossimo e nel quale ancora viviamo, spira vento d'insincerità.

Richiamiamo per via di rapidi accenni le forme principali dell'arte e del pensiero al tempo del Carducci. C'era allora, anzitutto, la poesia carducciana, maturatasi con le *Rime nuove* e con le *Odi barbare*: una poesia tutta mossa da quei sentimenti che potrebbero dirsi elementari dell'umanità: l'eroismo, la lotta, la patria, l'amore, la gloria, la morte, il passato, la virile malinconia. L'ideale carducciano non è un ideale transitorio, ma è quello che canta nel fondo di ogni animo forte e sensibile, complesso e sereno: perciò il Carducci è sulla linea della grande poesia: è un omerida. E come a quel suo ideale egli dava tutto sè stesso! Chi non ricorda le « furie » della sua prosa « vivaci » e « schiette », in difesa di quanto aveva caro, in offesa dei suoi avversarî? Anche nelle sue mutazioni apparenti c'era sempre il medesimo uomo che perseguiva il medesimo ideale, sia che lo vedesse nel Mazzini o nel Crispi, nei garibaldini partenti dallo scoglio di Quarto o negli alpini passati a rassegna da re Umberto tra le alpi nevose, sia che nella sua gioventù lo chiamasse Satana o nella sua maturità Dio. « Un sogno tra di furore ed ardore e malinconia », egli definì benissimo, presso al termine della vita, la sua poesia, quando gli appariva già un passato (1).

---

(1) In una lettera del 2 novembre 1902, che fu riprodotta dal *Giornale d'Italia* e da altri giornali.

Accanto alla grande persona del Carducci, si movevano, — più rappresentativi e meno solitarî, — i veristi: coloro che in romanzi, novelle e drammi intesero a rappresentare oggettivamente ciò che gli uomini sono nella dura realtà, le passioni umane senza veli e senza trasfigurazioni fantastiche, le condizioni reali delle varie classi sociali e delle varie regioni d'Italia; e sognarono congiungere l'arte con la scienza in novelle, romanzi e drammi scientifici, costruiti con l'osservazione, l'esperimento e i «documenti umani». Certamente questo loro programma era sbagliato: la scienza e l'arte sono inconciliabili, non perchè avverse ma perchè diverse. E la loro opera era tutt'altro che oggettiva, la rappresentazione della vita tutt'altro che piena, anzi sommamente unilaterale: l'uomo veniva abbassato ad animale, la società a gruppi animaleschi disputantisi tra loro la preda, il cibo e la femmina. Pochi di quei veristi, infine, ebbero tanta forza d'ingegno da attingere il cielo dell'arte. Ma, posta l'illusione, quanta onestà di propositi così da parte dei maggiori come dei minori di quella scuola, e quanti onesti sforzi per tradurre in atto il loro disegno! Essi ubbidivano senza sapere a una necessità superiore, perchè, oltre la parte d'illusione, c'era nell'opera loro l'elemento vivo, proveniente dalle condizioni generali dello spirito europeo, che s'era indirizzato fiducioso alle scienze naturali e aveva chiesto la verità all'indagine naturalistica intorno all'uomo; onde necessariamente essi dovevano trovarsi condotti alla contemplazione dell'animalità. Chi ripercorra i volumi della scuola veristica (e, come ho detto, anche quelli dovuti a scrittori di second'ordine), se è spesso offeso dalla folla delle percezioni non trasformate in arte, non perde mai il contatto con la realtà e con la vita.

Come quelli dell'arte, i rappresentanti della filosofia in quel tempo, i positivisti, dicevano quel che pensavano: poco, in verità, perchè non pensavano molto, ma non più di quanto

effettivamente pensassero. Erano sovente sgrammaticati quei positivisti italiani: erano ignoranti della storia filosofica e della grande filosofia: erano perfino ridicoli, quando scambiavano Herbert Spencer per un Aristotele moderno o Carlo Darwin per un filosofo. Ma possedevano la religione della scienza, tanto che, da pii credenti, nella fraseologia scientifica della zoologia e della fisiologia tradussero tutte le loro idee e immisero nella lingua italiana un'onda melmosa di metafore tratte dalla biologia. Cattivi educatori al pensare metodico ma orgogliosi dei loro cattivi metodi, e portatori e trasmissori di quella fede della quale l'uomo non può far di meno. E sostanzialmente poco distinguibili da essi furono allora i neocritici, che partecipavano della fede nel valore esclusivo della scienza esatta, e solo si permettevano qualche riserva ora sul metodo ora sulle conclusioni: coi positivisti avevano in comune un certo agnosticismo finale, un agnosticismo che era, più che altra cosa, confessione di timidezza e d'impotenza. Don Abbondio, che confessa di avere paura, sarà pauroso, ma non potrà dirsi bugiardo. Anche i positivisti e i neocritici obbedivano a una necessità: dopo l'orgia metafisica della prima metà del secolo, dopo le facili costruzioni della « filosofia della natura », era necessaria una reazione, che affermasse l'autonomia delle scienze esatte. Le reazioni come le rivoluzioni non scelgono i loro strumenti, ma prendono quelli che trovano; e presero in questo caso i positivisti e i neocritici, che espressero perciò qualcosa di serio, forse loro malgrado, certo senza adeguata consapevolezza.

Gli « eruditi » di quei tempi furono, come a dire, i positivisti nel campo della storiografia. E questa è la ragione onde quegli eruditi manifestarono sempre grandi simpatie pei positivisti: parecchi di essi si dichiararono persino più o meno lombrosiani nelle teorie sul genio e sull'arte; e anche oggi i superstiti eruditi di vecchio stampo sono pronti, per esempio, ad appoggiare l'istituzione nelle facoltà di lettere delle

cattedre di psicologia fisiologica e di sociologia o i gabinetti di linguistica sperimentale, a combattere l'idealismo confondendolo con lo spiritualismo e col reazionarismo religioso, a proporre l'abolizione dell'insegnamento filosofico nelle scuole secondarie; e simili. Codesta è anche la ragione onde nessuna concessione che si faccia, nessun omaggio che si renda al valore delle ricerche documentarie, delle indagini archivistiche, delle ricostruzioni dei testi, delle edizioni diplomatiche e critiche, della solida cultura filologica; nessuna concessione e omaggio di tal sorta vale a placare quegli eruditi e a conciliarli con l'estetica e con lo studio estetico dell'arte. Essi non tengono soltanto ai metodi eruditi, che gli avversarî ora accettano e non a parole; ma anche e più alla metafisica materialistica o agnostica che vi hanno congiunta sin dai loro giovani anni, e che non riescono a dissociare da quei metodi; i quali, presi per sè, dovrebbero essere e sono affatto indifferenti a ogni metafisica. Gli eruditi (positivistici) pretendevano studiare la storia umana, prescindendo dagli ideali dell'uomo; la storia dell'arte e della poesia, prescindendo dall'arte e dalla poesia, senza travagliarsi sui concetti e sui problemi di queste. Bisognava (aveva detto il Taine) considerare le opere poetiche come la botanica considera le piante e i fiori; cioè (per non lasciarci distrarre da quel che vi ha di leggiadro, di arboreo e di floreale in queste immagini) come cosa non umana e non spirituale, con l'impassibilità dello specialista che analizza le urine, gli essudati e le deiezioni. Nei libri di quegli eruditi (quando non si contradicevano, come per fortuna avveniva spesso, cedendo essi al gusto naturale e al buon senso) la poesia figura per l'appunto come un essudato o una deiezione. Sì, tutto ciò è vero; e per questo noi combattiamo e combatteremo non l'erudizione (che altamente pregiamo), ma l'erudizione confusa col positivismo e i positivisti camuffati da eruditi. Ma è vero altresì che gli eruditi di vecchio stampo

obbedivano anch'essi a un bisogno di reazione contro le storie a priori e arbitrarie dell'ultima filosofia idealistica, contro le « filosofie della storia », come i positivisti contro le « filosofie della natura ». Essi restauravano l'autonomia della ricerca storica, la quale si fonda sull'elemento intuitivo, ch'è il documento, la testimonianza, la lezione esatta. Perciò il programma erudito fu calorosamente bandito e fiduciosamente accolto. Il Carducci diceva ai giovani: — Entrate nelle biblioteche e negli archivî d'Italia; sentirete come quell'aria e quella solitudine siane sane e piene di visioni da quanto l'aria e l'orror sacro delle vecchie foreste; — e noi entravamo palpitanti in quei vecchi depositi di carte, in quegli antichi palazzi principeschi o ex-conventi tappezzati di libri, di codici e di « filze »; e gioivamo alle prime piccole scoperte che ci accadeva di fare o che credevamo aver fatte. — Cercate l'inedito; — e noi esultavamo a ogni documento « inedito » che ci passasse tra le mani (dimenticando troppo spesso l'arguto detto di un francese, che il « vero inedito è lo stampato »!). — Specializzatevi, non isvolazzate da un argomento all'altro, come dilettanti; — e noi cercavamo un campicello nella storia d'Italia, un periodo di quindici o venti anni, un genere o sottogenere letterario, un singolo poeta o poetucolo, proponendoci di consacrargli parecchi anni della nostra esistenza, di dotarlo di biografia, bibliografia, edizione critica, storia delle fonti, storia della fortuna e via dicendo, e asserragliandoci bene in quell'argomento per diventare « competenti »; cingendolo di una siepe « utile e pia » (canterebbe il Pascoli) contro il « ladro-dormi-'l dì », contro gl'incompetenti e i dilettanti. — Ricordo questi particolari, che hanno del comico, e li sottolineo con un sorriso; ma hanno insieme del commovente, perchè ravvivano impressioni giovanili e testimoniano di quel che c'era di serio nel movimento erudito di allora, se è vero che ogni entusiasmo ha un fondo di serietà e produce (come infatti il movimento erudito ha prodotto) benefici e durevoli effetti.

Non proseguirò col delineare l'atteggiamento dello spirito pubblico rispetto alla pratica e alla politica. Si viveva ancora sulla ricca eredità ideale della rivoluzione italiana, del Mazzini e del Cavour, concordi nell'ideale della libertà e del progresso, sebbene diversamente lo intendessero e contemperassero; concordi nell'anticlericalismo e nella concezione laica dello stato e della vita moderna. So bene che in quel periodo si manifestarono le peggiori piaghe della politica italiana, come l'affarismo e la corruttela elettorale. Ma lo storico futuro dovrà pure riconoscere che molti di quei mali accompagnavano lo svolgimento dell'Italia a nazione moderna; e da mia parte non ho mai ascoltato con troppa compunzione le idilliche pitture dei primi anni dell'unità, per esempio a Napoli, quando con votazioni unanimi si eleggevano a deputati nei varî collegi della città Cavour, Lamarmora, Mazzini, Garibaldi, Carlo Poerio, tutto il Pantheon del risorgimento. Si eleggevano da poche centinaia, anzi da poche decine di elettori dell'alta borghesia, alquanto retori o molto ingenui, inesperti della vita politica, inconsapevoli d'interessi precisi da difendere: le plebi borboniche non sapevano che cosa farsi del nuovo strumento elettorale: non sapevano nemmeno che potevano offrire in vendita il loro voto. La comparsa della corruttela, della clientela, del voto venduto, dei caporioni elettorali, fu in certo modo un progresso, perchè segnò l'uscita dall'Eden: svelò le condizioni effettive del paese, e iniziò la via dolorosa dell'educazione politica, ancora ben lontana dall'essere giunta a maturità.

Ma mettiamo da banda la politica: il paganesimo eroico del Carducci, il verismo, il positivismo, l'eruditismo, erano le forme principali della vita spirituale italiana in quel tempo: forme ormai invecchiate, di cui non ritroviamo ai nostri giorni se non stanchi rappresentanti. Ora (cioè nel periodo seguente e che dura ancora) appaiono nell'arte, nella filosofia, negli studî storici, tipi psicologici affatto diversi.

Abbiamo non più il patriota, il verista, il positivista, ma l'imperialista, il mistico, l'esteta, o com'altro si chiamino con molteplici specificazioni e varianti di nomi.

Tutti costoro, sotto varî nomi e varie maschere, lasciano tralucere una comune fisonomia. Sono tutti operai della medesima industria: la grande industria del vuoto Ne raccolgono la materia prima, la sottomettono a una sgrossatura, la fanno passare per successivi gradi di elaborazione, la riducono in forma di manufatti, la dispongono in mostra nelle vetrine, la consegnano agli adescati compratori. Che cosa vogliono? Chi lo sa! — Il mistico è cattolico, neocattolico, francescano, asceta; ma, se si dice cattolico, non lo si metta troppo alle strette, non lo si interroghi sulle idee fondamentali del cattolicesimo, non gli si domandi se crede alla divinità di Gesù o alla persona divina; e, se è francescano o asceta, non si pretenda che gusti davvero la povertà o pensi sul serio di ritrarsi in solitudine e campare di elemosine. Essi sono cattolici, ma in un certo senso, che si guardano bene dal determinare; francescani in un certo senso, che è e non è poi quello di Francesco d'Assisi; asceti, che amano le pratiche dell'ascetismo nei libri dove le trovano descritte e disprezzano la vita esterna, salvo a parteciparvi a loro modo e a lamentarsi anzi di non parteciparvi mai abbastanza. L'imperialista vuole trarre l'Italia a grandi destini; vuole schiacciare la bestia democratica; vuole conquistare, guerreggiare, cannoneggiare, spargere fiumi di sangue: ma se gli si domanda contro chi e perchè e con quali mezzi e a quali fini vuol movere tanto fracasso, eccolo sulle furie, eccolo che rivolge contro l'importuno domandatore i suoi cannoni di parole: egli sente che i suoi programmi di dominazione e devastazione perderebbero la loro grandiosità e presto si dissiperebbero, se si volesse determinarli storicamente. L'esteta, se è artista, vagheggia un'arte che non si esprima nè con le parole nè coi toni nè con le linee nè coi colori: il capolavoro

non ancora fatto ma sognato, che sarà sempre sognato e non mai fatto. Se è critico, annunzia una critica d'arte che prescinda dalla lingua in cui è scritta l'opera o dalle linee che l'artista ha tracciate; che stia di là così dalla gretta erudizione come dalla critica con fondamento filosofico; che si faccia con un metodo incomunicabile, cadendo in deliquio, in rapimento, in ebbrezza, in estasi; che si effonda in un ditirambo, il quale non significhi niente di preciso, e sia un ditirambo del ditirambo, un ritmo della ritmicità. Se si esorta quell'artista a provarsi a fare qualcosa di chiaro e di semplice, dirà che si è incapaci di penetrare nella sacra ombra del tempio dell'arte; se a quel critico si chiede di rendere conto delle sue affermazioni, o si notano gli spropositi di fatto e le interpretazioni false che gli escono di bocca, risponderà che il censore non è giunto ancora allo stato di perfezione in cui le cose si vedono senza bisogno di guardarle, gli spiriti si comprendono senza udire le parole materiali, si fa la storia inventandola, e si gode l'arte, — soprattutto quando non esiste.

Questa fabbrica del vuoto, questo vuoto che vuol darsi come pieno, questa non-cosa che si presenta tra le cose e vuole sostituirsi loro o dominarle, è l'insincerità, di cui parlavo in principio: la condizione di spirito, che si è formata nel più recente periodo della vita e della letteratura italiana. Non bisogna scambiare questo malanno con gli altri che furono prima o che sono sempre stati. Noi avevamo l'enfasi e la rettorica (patriottica, politica, sentimentale, filosofica); ma l'enfasi e la rettorica sorgevano su qualcosa di solido: erano il tentativo di proseguire ispirazioni già esaurite o di risvegliarle artificialmente nei momenti in cui tacevano: ciarlataneria, senza dubbio, ma ciarlataneria di trasparente fattura. La nuova rettorica invece è, più propriamente, l'ineffabile. E si potrebbe documentare e simboleggiare con le forme verbali di recente introduzione, che contrastano stranamente con le forme verbali della rettorica, per esempio,

quarantottesca. Sono forme negative come «i sogni che nessuno ha mai sognato», «il bianco di cui nessun bianco fu più bianco», «le parole grandi che nessuno mai disse», «i ritmi che non mai s'udirono»; e poi superlativi a profusione, e indicazioni di gesti che non si traducono in movimenti nè di mano nè di piede nè di alcun'altra delle parti del corpo destinate più particolarmente al gestire.

E sarebbe anche poco efficace obiettare che gli stati d'animo (misticismo, cattolicismo, estetismo, imperialismo, ecc.), che qui si considerano come insinceri, sono pur sinceramente sentiti e meritano il rispetto dovuto ai sentimenti sinceri, quali che questi siano. Perchè, quando io parlo d'insincerità, mi guardo bene dal dare taccia di bugiardi, nel senso volgare della parola, ai rappresentanti di quegli indirizzi spirituali: ci sono, sì, tra essi mistici per opportunismo, aspiranti a poco mistici collocamenti; o imperialisti e neocattolici per opportunismo, aspiranti alla fortuna politica; ma non a costoro io miro nelle mie parole. Oltre l'insincerità superficiale, ch'è quella che si usa con gli altri quando si mente nascondendo il nostro vero pensiero, ve n'ha un'altra, profonda, che usiamo con noi stessi, quando non ci adoperiamo a venire in chiaro del nostro vero essere. È questa seconda insincerità, che ho principalmente di mira: la poca chiarezza interna; lo stato psicologico in cui l'uomo non mente più agli altri, perchè ha già mentito a sè stesso; e, a furia di mentirsi, ha ingenerato tale confusione nel suo animo, che non si raccapezza più; ha arruffato una matassa, che non riesce più a dipanare; è pervenuto a una sorta d'incolpevolezza e d'ingenuità, che ha per fondamento una grande colpa e un grande artificio.

Sincerità!... Ma il misticismo congiunto alla filosofia, il cattolicismo congiunto al razionalismo, l'ascetismo alla vita attiva, l'ineffabilità all'arte, l'antistoricità alla critica d'arte, sono diadi di termini inconciliabili, i quali non si possono

trovare in accordo e cooperazione in un animo medesimo. Quando sembra che stiano insieme, gli è perchè ce li fate stare a forza, con la vostra volontà, col vostro arbitrio, pei vostri interessi, pei vostri comodi, per la vostra pigrizia. E siete insinceri. Che fede si può dare alle vostre proteste di sincerità, quando le cose hanno la loro propria voce e protestano nel verso contrario? Un misticismo, che ragiona e polemizza, è un misticismo contradittorio; e, se tenta di affermarsi, deve uscire di necessità, come appunto ora si osserva, in suoni rotti e vaghi. Un cattolicesimo, che vuole ammodernarsi, ignora di proposito che tale ammodernamento è stato già compiuto, attraverso la storia, attraverso la rinascenza, la riforma e l'enciclopedismo e la filosofia speculativa; che i dommi si sono già evoluti in verità filosofiche, e che i veri e ammodernati cattolici e cristiani, si trovano tra coloro che non portano più quei nomi [1]. Se i razionalisti fanno buon viso, per politiche convenienze, ai nuovi infidi colleghi e più o meno se ne contentano, la Chiesa cattolica mostra la sua tradizionale chiaroveggenza e coerenza col respingerli e condannarli. Così un ascetismo (buddhistico o di altra qualsiasi specie), vagheggiato e inculcato quale forma religiosa adatta all'Europa moderna, scopre la sua menzogna, perchè è costretto a mettersi in armonia con le occupazioni affatto terrene e mondane dell'Occidente (e, a dire il vero, anche dell'Estremo Oriente, se la guerra, l'industria e il commercio sono occupazioni terrene); e per tal modo viene negato e sorpassato, o resta ascetismo di solo nome e perciò senza effetti [2]. Contro forza di cose non vale forza di parole. Si può spiegare l'errore, si può attenuarlo mostrando come in alcuni sia passeggera confusione o conato di transizione; ma errore è e tale rimane.

---

(1) Si vedano gli scritti del Gentile, in *Critica*, I, 206-13 e III, 203-221.

(2) Anche a proposito del buddhismo, Gentile, in *Critica*, II, 128-132.

Piuttosto sarà bene notare che qui si descrive una corrente spirituale, uno «stato» psicologico, e se ne disegnano i tipi principali; ma lo stato psicologico, isolato per astrazione, e i tipi di esso non coincidono con gl'individui. Poveri noi, se le categorie del male e dell'errore s'incarnassero pienamente: se i morbi agissero nel mondo spirituale come estratti condensati e come *virus* di laboratorio. A quel modo che l'uomo empirico non incarna mai pienamente l'ideale astrattamente fissato del bene, così, per ventura, non incarna neanche l'antideale del male e dell'errore. Gl'individui sono spesso assai migliori del loro falso ideale; e se in parte della loro opera manipolano il vuoto nel modo che si è descritto, in altre parti mettono il meglio di loro stessi: acuti pensieri, sottili osservazioni, squisite impressioni artistiche, sinceri moti religiosi. Degli individui (poeti, filosofi, storici, sociologi) abbiamo discorso [1], e seguiteremo a discorrere, uno per uno, cercando di ritrarli nei loro singoli aspetti e graduali svolgimenti. Ma lo studio che andiamo facendo dell'Italia contemporanea, e i risultati di esso in parte già da noi offerti al pubblico, ci hanno mostrato che molte delle sue più recenti manifestazioni letterarie, filosofiche o morali nascono da un medesimo fonte, da una forma di falsità-vacuità; e questa forma conveniva isolare per meglio considerarla.

Che si tratti non d'illusione della nostra fantasia ma di qualcosa di ben reale, basterebbe a provarlo la triade onomastica, onde, come si è detto, si può contrassegnare il più recente periodo della letteratura italiana: il D'Annunzio, il Fogazzaro e il Pascoli. I miei lettori sanno come io faccia grande stima di una parte dell'opera di essi tre, e segnatamente di quella del primo, che è, dei tre, il più vigoroso e ricco temperamento artistico; e come mi sdegni quando li

(1) Nei saggi, che sono raccolti ora in questi quattro volumi.

vedo oggetti d'indifferenza e di dispregio. Qualche maligno direbbe che mi sdegno e li difendo per poterne dir male a modo mio; simile a Tancredi, che rotava la spada a difesa di Argante per ammazzarlo lui. Ma sarebbe una malignità, in cui di vero ci sarebbe solo questo, che a me dispiace in quei tre proprio ciò che altri vi ammira: la morale eroica e la lirica civile e nazionale del D'Annunzio, il neocattolicesimo e la morale erotica del Fogazzaro, la gonfiatura del Pascoli a poeta professionale e a *vates* che ha assunto una missione pacifistica e umanitaria: la trina bugia, che introduce la rettorica del vuoto nelle loro opere, così veramente artistiche quando risuonano delle corde reali delle loro anime. Nel passare da Giosuè Carducci a questi tre sembra, a volte, come di passare da un uomo sano a tre neurastenici. Artisti, senza dubbio, che hanno scritto i loro nomi nelle pagine della storia letteraria italiana; ma che temo li abbiano scritti anche in modo meno glorioso in quelle della nostra storia civile, la quale dovrà spesso ricordarli come insigne documento del presente vuoto spirituale.

Dei tre, forse il più insincero non è colui che molti credono: il D'Annunzio. Egli ha avuto la chiaroveggenza di riconoscere in certi momenti gli aspetti falsi della sua anima, e li ha resi veri facendoli materia di rappresentazione e porgendoci così egli stesso la chiave per intenderli e criticarli tutte le altre volte in cui appaiono dipoi in ufficio di soggetto e non di oggetto, come è il caso del suo ultimo dramma (1). E per essere egli il temperamento più efficace dei tre ha anche il predominio; e di dannunzianesimo potrebbe forse scoprirsi qualche traccia nel Pascoli e nello stesso Fogazzaro. Io contemplo talora in visione, per le vie dell'Urbe, Claudio

---

(1) *Più che l'amore.*

Cantelmo e Pietro Maironi, il « Re di Roma » e il « Santo », l'uno su un cavallo arabo, l'altro su un asinello di Palestina, cavalcare a paro, e rivolgersi la parola, non di maraviglia come le ombre all'ossuto Alighieri, ma di dimestichezza, come un augure a un augure.

E in tante altre apparizioni recenti (che spesso si configurano perfino a « opposizione di Sua Maestà », ad antidannunzianesimo), scorgo il dannunzianesimo. Per esempio, nel nuovo genere di « articoli », che ora va diventando di moda nei giornali politici, e che non è già la difesa più o meno ragionata di un partito o di un interesse determinato, ma è l'« articolo » che non dice nulla di preciso; è una variazione di falsa arte, che s'intona a un'indignazione senza indignazione, a un'ammirazione che non ammira, a un sorriso che non sorride. E le manifestazioni filosofiche? Ho combattuto il prammatismo, di recente introdotto; ma è poi, quel prammatismo, tanto anglosassone o americano quanto vuol sembrare? per quanta parte non è esso effetto della disposizione d'animo ora consueta? non sarà piuttosto del nietzschianismo, passato attraverso il dannunzianesimo? « Vedete bene che ci dev'essere! », come scriveva Nicola Valletta nella prefazione alla sua *Cicalata sulla iettatura*, che consiglio di ricercare e rileggere per ritrovare talvolta il riso sano dei nostri vecchi.

Molti rannodano o confondono la nuova corrente mistica, aristocratica, estetizzante, con la rinascita dell'idealismo nel mondo contemporaneo; e altri la considerano quasi esagerazione dell'idealismo, epperò la trattano benevolmente, come di sopra da noi si è fatto pel positivismo e per lo storicismo col riconoscerne l'esigenza legittima. Ma la rinascita dell'idealismo è, e dev'essere, la restaurazione dei valori dello spirito, e in primo luogo, del valore del Pensiero; laddove la corrente, che abbiamo descritta, annulla i valori dello spirito e del pensiero nell'arbitrio, nella sensualità, nel

sentimentalismo, nella fede all'inconoscibile e al miracolo, ed è nemica dell'idealismo, com'è avversata ora e sempre da questo. Chi dà il diritto ai giornalisti e rivistai di chiamare mistici gl'idealisti, che svolgono le loro affermazioni in forma di concetti e di ragionamenti, e invitano ad esaminarle e a discuterle coi medesimi procedimenti mentali? Chi dà il diritto agli «estetizzanti» di confondersi con gli «estetici», i quali riconoscono la forza creatrice dell'arte, ma l'arte non ripongono altrove che nella storia dell'arte, da indagare pazientemente e faticosamente in tutta la sua determinatezza e circostanzialità? Chi dà il diritto ai raffinatori della sensualità, ai vagheggiatori della forza per la forza (persone, di solito, pacifiche ed eccellenti nella vita quotidiana) di credersi aristocratici e idealisti, e porsi accanto a coloro che per la concretezza hegeliana non dimenticano la rigidità kantiana, nè per la dottrina di Kant quella di Cristo? Chi dà il diritto ai signori occultisti e spiritisti d'introdursi nella società di uomini che lavorano a tavolini diversi dai loro, e che adoperano bensì come essi la parola «spirito», ma allo stesso modo che l'hanno in comune coi venditori d'acquavite? Tutti costoro, dunque, non sono esageratori del principio idealistico, ma veri e proprî negatori e contraffattori. Quando si vorrà esagerare l'idealismo, ci prenderemo questo gusto noi, che sappiamo dov'esso sta di casa, e possiamo esagerare ciò che possediamo.

No: la corrente dell'insincerità e del vuoto ha senza dubbio, oltre le cause prossime e superficiali della moda, dell'imitazione, del mestiere letterario, degl'interessi e capricci individuali, cause più remote e profonde, ma non già nell'idealismo filosofico o morale, anzi piuttosto nel suo contrario. E se dovessi mettermi qui a ricercarle, comincerei col notare l'internazionalità di quello stato di spirito, che deve fare volgere la ricerca alle condizioni generali d'Europa nel secolo decimonono, le quali per una parte l'Italia

entra a comporre e per un'altra rispecchia. E quasi direi biblicamente che i peccati dei padri si scontano dai figli e dai nepoti, e inviterei a scoprire le colpe delle generazioni che ci hanno prossimamente preceduti.

Due grandi colpe: una contro il Pensiero, quando per la violenza arrecata alle scienze empiriche (che era il motivo in certo modo giustificabile) e per l'ignavia mentale (che era quello illegittimo) si volle, dopo Kant, Fichte e Hegel, tornare indietro, e si abbandonò il principio della potenza del pensiero a investire e dominare tutta la realtà, la quale non è, e non può esser altro, che spiritualità e pensiero. Dapprima non si sconobbe propriamente e apertamente la potenza del pensiero, e solamente la si cangiò in quella dell'osservazione e dell'esperimento; ma, come codesti procedimenti empirici dovevano di necessità provarsi insufficienti, la realtà reale apparve come un di là inafferrabile, un inconoscibile, un mistero, e il positivismo generò dal suo seno il misticismo e le rinnovate forme religiose. Perciò io ho detto che i due periodi, presi in esame, non si possono distaccare nettamente e porre in reciso contrasto tra loro: di qua il positivismo, di fronte il misticismo; perchè questo è figlio di quello. Un positivista, dopo le gelatine dei gabinetti, non credo abbia altro di più caro che l'inconoscibile, cioè la gelatina in cui si coltiva il microbo del misticismo.

Ma l'altra colpa richiederebbe l'analisi delle condizioni economiche e delle lotte sociali del secolo decimonono, e in particolare di quel gran moto storico che è il socialismo, ossia l'entrata della classe operaia nell'agone politico. Parlo qui da un aspetto generale; e trascendo le passioni e le contingenze del luogo e del momento. Come storico e come osservatore politico, non ignoro che tale o tal altro fatto che prende nome di socialismo, nel tale o tal altro luogo e tempo, può essere con maggiore o minore ragione contrastato; come del resto accade per qualsiasi altro programma

politico, che è sempre contingente e può essere più o meno stravagante o immaturo o celante un contenuto diverso dalla sua forma apparente. Ma, da un punto di vista generale, la pretesa di distruggere il movimento operaio, nato dal seno stesso della borghesia, sarebbe come pretendere cancellare la rivoluzione francese, la quale creò il dominio della borghesia; anzi l'assolutismo illuminato del secolo decimottavo, che preparò la rivoluzione; e via via sospirare la restaurazione del feudalismo e del sacro romano impero, anzi addirittura il ritorno della storia alle sue origini: dove poi non so se si troverebbe il comunismo primitivo dei sociologi (e la lingua unica del prof. Trombetti), ma non vi si troverebbe, di certo, la civiltà. Chi prende a combattere il socialismo, non più in questo o quel momento della vita di un paese, ma in generale (diciamo così nella sua esigenza), è costretto a negare la civiltà, e il concetto stesso morale sul quale la civiltà si fonda. Negazione impossibile; negazione che la parola rifiuta di pronunciare, e che perciò ha dato origine agli ineffabili ideali della forza per la forza, dell'imperialismo, dell'aristocratismo: tanto brutti che ai loro medesimi assertori non regge l'animo di proporli in tutta la loro rigidezza, e ora li temperano con mescolarvi elementi eterogenei, ora li presentano con cert'aria di bizzarria fantastica e di paradosso letterario, che dovrebbe servire a renderli accettabili. Ovvero ha fatto sorgere, per contraccolpo, gli ideali, peggio che brutti, melensi, della pace, del quietismo e della non resistenza al male.

Dal doppio peccato, intellettuale e morale, si genera quell'Io, quella Egoarchia, quell'Egocentricità, quella Megalomania, che è tanta parte della vita contemporanea. Biagio Pascal osserva che ben si dice dagli scrittori « noi » e non « io », tanto piccola è la parte dell'individuo in ogni opera del pensiero. E certo noi tutti dovremmo sentire e far valere quell'Io che è in noi tutti, e che solo ha pregio, e

che male si scambia con gl'io individuali, degni di una minuscola più minuscola di quella che ci appresta l'ortografia.

Queste sono, a mio parere, le cause profonde della moderna malattia dell'istrionismo e dell'insincerità; e intendo averle accennate in modo provvisorio, e solamente per indicare la via da seguire nell'indagine. E torno alla nostra Italia, e rientro nella cerchia dei nostri poeti, filosofi, programmisti e predicatori contemporanei. Se i figli scontano i peccati dei padri e degli avi, avremo noi finito di scontare quelli dei nostri antenati? O dovranno pesare ancora sulle generazioni seguenti, fino alla settima? La mia visione biblica, a dir vero, non giunge a tanto: io penso ai giovani che ora si vanno formando, e addito il male e il pericolo; e ho buona speranza che essi, — molti di essi, i migliori, coloro che saranno i più, non di numero ma di valore e di efficacia, — sapranno guardarsene. Guardarsene, guardando in loro stessi: perchè altro modo che questo non si è ancora trovato per produrre pensieri veramente profondi e forti, arte compiuta e vitale, e quella continua correzione di noi stessi in cui solo consiste l'onestà della vita.

1907.

LXIX

INTORNO ALLA CRITICA
DELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA
E ALLA POESIA DI G. PASCOLI.

Il mio giudizio sul Pascoli [1] ha suscitato — e me le aspettavo — vivaci opposizioni e controversie. E a proposito di esso si è ripreso a discutere di quel che sia o debba essere la critica letteraria, e dei vantaggi e degli inconvenienti di questo e di quel metodo, e del metodo in genere. Ecco dunque buona occasione per meglio chiarire le idee non ancora del tutto chiare (sebbene molto meno confuse di quanto fossero alcuni anni addietro) sull'ufficio della critica, e anche per aggiungere qualche cosa circa la poesia del Pascoli.

Quale sia il metodo di critica, che si professa in queste pagine, può compendiarsi in poche parole, quasi in un catechismo. È una critica fondata sul concetto dell'arte come pura fantasia o pura espressione, e che per conseguenza non esclude dalla cerchia dell'arte nessun contenuto o stato d'animo, sempre che sia concretato in un'espressione perfetta. Fuori di tale concetto, quella critica non ha alcun altro presupposto teorico, e rifiuta come arbitrarie le cosiddette regole

(1) Si veda in questo volume, pp. 71-127.

dei generi e ogni sorta di leggi letterarie e artistiche. Per giudicare d'arte non conosce altra via che quella d'interrogare direttamente l'opera stessa e risentirne la viva impressione; e a questo fine, e solo a questo fine, crede ammessibili, anzi indispensabili, le ricerche che si chiamano storiche o filologiche, le quali hanno valore ermeneutico e servono a trasportarci, come si dice, nelle condizioni di spirito dell'autore nell'atto che formò la sua sintesi artistica. Ottenuta la viva impressione, ossia la congiunzione con lo spirito dell'artista, il lavoro ulteriore non può esplicarsi se non nel determinare ciò che nell'oggetto che si esamina è schietto prodotto di arte, e ciò che vi si contiene di non veramente artistico, come sarebbero, per esempio, le violenze che l'autore fa alla sua visione per intenti sovrapposti, le oscurità e i vuoti che lascia sussistere per ignavia, le gonfiature e fiorettature che introduce per far colpo, i segni dei pregiudizî di scuola, e tutta insomma la varia sequela delle deficienze e viziature artistiche. Il risultato di questo lavoro è l'esposizione o ragguaglio critico, che dica semplicemente (e, nel dir ciò, ha insieme giudicato) *wie es eigentlich geschehen*, « come sono andate propriamente le cose », secondo la definizione, geniale nella sua semplicità, che Leopoldo Ranke dava della storia. Perciò critica d'arte e storia d'arte, a mio vedere, s'identificano: ogni tentativo di critica d'arte è il tentativo di scrivere una pagina di storia dell'arte (intendendo la parola « storia » nel suo senso alto e compiuto, cioè nel suo senso vero). La critica distingue e caratterizza le forme prese dallo spirito artistico nel corso della realtà che è svolgimento e storia.

Mi ha recato dunque meraviglia leggere su pei giornali che questo metodo vuole « misurare la fantasia e l'estro di un poeta col metro di preconcetti pedanteschi », o che esso applica all'arte i « criterî logici che sono proprî della critica della scienza », o che si fonda sui « caratteri estrinseci » dell'opera d'arte; — quando vero è proprio l'opposto, cioè che esso

è sorto per discacciare preconcetti pedanteschi e abitudini di confusione con arte e scienza, e per ricondurre lo sguardo dall'estrinseco all'intrinseco. E non so che cosa si voglia dire con l'accusare quel metodo come « sistematico », giacchè, per quel ch'io so, la mente umana è sistema, vale a dire ordine; e si potrà censurare come imperfetto un particolare sistema, ma non perciò sopprimere mai l'esigenza sistematica, la quale conviene a ogni modo appagare. Non potrei neppure ammettere che il metodo da me professato sia bensì buono, ma che « accanto ad esso ve ne siano altri egualmente buoni per giudicare dell'arte », perchè non intendo come una funzione dello spirito umano possa avere altro metodo che non sia quell'unico, che le è proprio; e resto stupito quando poi leggo, che « di un metodo in critica non si dovrebbe neppur parlare », perchè rispetto troppo il mestiere che qui faccio per considerarlo come cosa capricciosa e priva di metodo, cioè di giustificazione e di valore.

Ma confesso che la meraviglia maggiore è nata in me dal timore manifestato dal Gargáno [1]: che questo metodo, risolvendosi in un « formolario », metterà « d'ora innanzi alla portata di tutti l'esame di ogni produzione letteraria, di coloro specialmente che, sforniti della dote essenziale del critico, cioè del gusto, crederanno in buona fede di poter giudicare applicando severamente i principî della logica ». Lasciando stare l'ovvia risposta già da altri anticipata al Gargáno (che di qualsiasi metodo si può abusare dagli incapaci), io osservo che la vecchia critica, fondata sulle regole e i modelli, quella, sì, era facilissima e « alla portata di tutti »; perchè non ci voleva molto a sentenziare: « la tale opera non risponde alle regole della tragedia, e perciò merita condanna »; ovvero: « il tale personaggio si conduce in questa situazione precisamente

---

(1) Nel *Marzocco* di Firenze, del 31 marzo 1907.

come il *pius Aeneas*, e perciò merita lode di decoroso eroe da epopea ». Ma la critica moderna, richiedendo insieme idee filosofiche sull'arte, cultura storica, sensibilità estetica, acume di analisi e forza di sintesi, è difficile. Tanto difficile che io non l'ho vista mai attuata se non a tratti e lampi; e non conosco se non un sol critico (l'ho detto già molte volte), che l'abbia degnamente esercitata sopra un'intera letteratura: il De Sanctis. Per quel che concerne me che, in mancanza di altri volenterosi, mi sono provato ad adoprarla per la contemporanea letteratura italiana, io sono di continuo travagliato dal dubbio (igienico dubbio!) della mia inadeguatezza all'alto ufficio. Faccio del mio meglio, m'invigilo, procuro di correggermi; ma non ho mai la sensazione di correre un campo libero di ostacoli, o di scivolare come in islitta sul ghiaccio. Se altri prova questo godimento, beato lui!

Ma come mai l'enunciato metodo critico, che è il più liberale che sia stato mai concepito, il più rispettoso verso tutte le infinite individuazioni artistiche, il solo che non prenda il passo sull'arte, viene ad assumere agli occhi di molti aspetto minaccioso di forza e di prepotenza, tanto da spingerli alle proteste e alle accuse malamente formolate con le parole di « sistematismo », « logicismo », « preconcettismo pedantesco », e simili? Chi non ignora che le medesime accuse sono state date ai metodi dei più vigorosi filosofi, e le lodi opposte largite in copia ai filosofi molli e contradittorî e inconcludenti, chi rammenta di quanto odio siano stati proseguiti Spinoza o Hegel, e di quante simpatie Mill o Spencer, non dura grande fatica a spiegarsi il caso. La ragione delle accuse, non potendo essere fondata nella qualità di quel metodo, deve cercarsi nelle disposizioni degli animi e degl'intelletti degli accusatori: in quelle tendenze che io soglio riassumere con la parola « pigrizia ». È l'umana pigrizia che fa preferire un metodo più comodo, o almeno rivendica il diritto di un metodo più comodo e benigno accanto all'altro troppo severo; la pigrizia,

che rifiuta il peso e scansa la responsabilità del concludere, e tenta di eludere il problema, girandolando intorno all'arte, cogliendone solo qualche lato, divagando leggiadramente o sviandosi in questioni estranee. L'orrore di molti cosiddetti « eruditi » per la cosiddetta « critica estetica » è l'istintiva paura per un esercizio troppo aspro e periglioso. Mettere insieme la cronaca dei pettegolezzi di Recanati è, si sa, molto più facile che non analizzare il *Canto del pastore errante*.

La pigrizia per altro è, nella critica della letteratura contemporanea, rafforzata da motivi particolari. Quella critica, a dir vero, considerata intrinsecamente, non ha problema diverso da ogni altra forma di critica, che concerna le letterature più da noi remote nel tempo; e anch'essa, come si è detto, consiste nel tentativo di scrivere una pagina di storia letteraria. E se vi s'incontrano condizioni sfavorevoli, che non si trovano nella letteratura più remota, presenta altresì alcune condizioni favorevoli, che mancano nell'altro caso: se nella letteratura contemporanea è assai malagevole cogliere il carattere e il valore di certi processi che sono ancora *in fieri* o si sono appena conclusi, laddove per l'antica si hanno innanzi serie di svolgimenti compiuti e nitidamente disegnabili, d'altro canto per la letteratura contemporanea si ha una agevolezza d'interpretazione e comprensione, che nella più antica si ottiene di solito con grandi stenti e solo in parte. Vantaggi e svantaggi, insomma, su per giù si compensano, e gli uni e gli altri sono poi affatto relativi. — Ma la cosa non sta allo stesso modo circa le condizioni soggettive, o meglio i sentimenti e le passioni individuali; le quali, a dir vero, nella letteratura contemporanea, operano assai di frequente una vera pressione psicologica per impedire la posizione esatta e la soluzione giusta del problema critico.

Vi hanno, per esempio, tra gli autori di versi e prose letterarie, personaggi o ragguardevoli per situazione sociale o

rispettabili per altre forme della loro attività o attraenti e cari per la loro bontà e amabilità, la cui opera artistica non risponde in modo degno alle altre loro forze e virtù. Il che più o meno tutti avvertono, ma tutti o quasi tutti, come per tacito accordo, si propongono di non dire. A questo intento si ricorre a una sorta di critica diplomazia, la quale o si perde in vani suoni o gira il problema o somiglia al linguaggio di Alete, pieno di strani modi « che sono accuse e paion lodi ». Si lasci balenare il più lieve accenno di critica seria innanzi a codesto tessuto di frasi abili e sfuggenti, e ne nascerà uno scompiglio, come io stesso ho potuto sperimentare in più occasioni dei miei giudizî. Per esempio, ho mostrato che nei volumi di un egregio uomo, scrittore di versi, vi ha cultura, elevatezza di pensieri e d'intendimenti, pratica dello scrivere, ma difetta quasi del tutto la sostanza poetica, l'intimo ritmo e il canto. Ed ecco una schiera di amici a scandalizzarsi e a darmi sulla voce. « Quello scrittore è una nobile personalità ». D'accordo; ma non è poeta. « Quello scrittore sta solo in parte, intatto dall'applauso volgare ». Ciò vorrà dire che è uomo dignitoso, ma non che sia poeta, « Quello scrittore ha un aspetto tra di monaco e di guerriero, e avrebbe potuto, se fosse vissuto nel secolo decimosesto, comandare una galea in battaglia contro i turchi ». Sarà, quantunque sia difficile provarlo; ma non è poeta. « Quella sua poesia attinge il più alto segno della poesia degli accademici e professori ». Il che vorrà dire che gli accademici e i professori, in quanto tali, debbono astenersi dalla poesia; ma non già che quegli sia poeta. « Se verrà tempo che non si guarderà più a un libro di poesia da un punto di vista estetico secondo la moda corrente, il suo libro sarà studiato come un interessantissimo documento psicologico ». E ciò conferma, per l'appunto, che non è poesia, ma semplice documento biografico. — Sono giudizî codesti che, per quanto strani, potrei tutti documentare, coi nomi degli autori e con le altre relative

citazioni; ma prego i lettori di dispensarmene per non allontanarci troppo dalla questione che sola ora c'interessa. Sembra, in verità, che il problema che i più cercano di risolvere, sia di trovare il modo di non fare critica, pur dandosi l'aria di farne. Innanzi a siffatto proposito, tenace quantunque spesso inconsapevole, di nascondere la verità come a un malato si nasconde la gravità della sua malattia, il critico ingenuo, che ripete il vecchio e arrogante « *Hic Rhodus, hic salta* », il critico che cerca determinare chiaramente se una data opera è o non è poesia, il critico che, insomma, vuol adempiere il dover suo, desta fastidio e impazienza come personaggio importuno, e, non sapendosi come combattere i suoi giudizî, si rifiuta addirittura il suo « metodo »: quel metodo che procede o si accinge a procedere in guisa tanto indiscreta. Guai a chi si prova ad accendere una luce sfolgorante dove si desidera l'ombra o la penombra.

Ma il contrasto del metodo da me professato con quello che è consueto nelle trattazioni della letteratura contemporanea, e la parvenza di rigidità e violenza che il primo assume, possono avere origine anche da altre cagioni. La più parte degli scritti sulla letteratura contemporanea sono meramente occasionali; concernono questa o quell'opera di uno scrittore, non il complesso della sua attività; e provengono da persone, che di solito propugnano o avversano l'indirizzo di quello scrittore o di quella scuola. Non dico che per ciò siano privi di buona fede e di qualsiasi verità; e anzi concedo che offrano sovente osservazioni delicate o sottili e giudizî giusti. Ma sono di necessità unilaterali, come unilaterale sarei io stesso se, per esempio, amico ed estimatore del Pascoli, fossi tratto o invitato a scrivere l'annunzio di un suo nuovo volume: unilaterale e non bugiardo o falso, perchè mi basterebbe spigolare nel volume del Pascoli motivi e strofe e versi di molta bellezza (dei quali in lui è sempre abbondanza), per conciliare in qualche modo i miei sentimenti

personali con la verità: tacendo sul resto, ossia schivando il vero e intero problema critico. Messa a paragone di quegli scritti occasionali e polemici, la parola di chi, come me, è costretto, per la qualità stessa del suo assunto, a esaminare tutta l'opera di uno scrittore (la peggiore e la migliore, il periodo di genialità e quello di artifizio e decadenza), e a determinarne tutti gli aspetti per darne giudizio compiuto, sembra ora troppo severa, ora troppo indulgente. I lettori equanimi e bene informati se ne sentiranno soddisfatti; ma gli autori di quelle recensioni e annunzî (e chi non è autore di qualche recensione o annunzio?), no. Per ciascuno di essi, a volta a volta, il critico è stato ingiusto: una metà di essi invoca il panegirista, l'altra metà il carnefice! Così, pei dannunziani, io che ho definito il D'Annunzio un « dilettante di sensazioni », sono, a stento, il « migliore tra i critici volgari del D'Annunzio », incapace di penetrare nel profondo idealismo della sua arte; ma dagli antidannunziani, avendo io, com'era mio dovere, riconosciuto le bellissime cose che il D'Annunzio ha prodotto nella sua ristretta cerchia d'ispirazione, mi odo invece proclamare un « bollente dannunziano », il più « gran dannunziano sotto la cappa del sole ». Ho parlato con sincera simpatia dei versi di Severino Ferrari; ma ciò non basta a chi è stato amico del Ferrari e della sua poesia si è fatto una predilezione o un sacro ricordo: ed ecco che di quelle mie pagine laudative ma non ditirambiche non si sa dare pace qualche cuore tenero, che sul Ferrari ha stampato opuscoli col titolo: *Il rosignolo di Alberino*, e vede con isdegno che io considero il valente Severino come un uomo e non come un augello. E via discorrendo, perchè gli esempî si potrebbero accrescere. Che cosa fare? Io non me ne dolgo, perchè non mi dolgo dell'inevitabile; e poi ci ho fatto la pelle; e poi ancora ho qualche compenso, non solo nella mia coscienza (la coscienza è una parola rettorica, e non bisogna pronunziarla!), ma anche nelle inaspettate e dolcis-

sime manifestazioni che ho ricevuto da parte di alcuni degli autori da me liberamente criticati, i quali mi hanno ricambiato col farmi l'amichevole confidenza delle loro lotte e dei loro dubbî e dei loro scontenti, quasi ad appoggio e illustrazione di quanto io aveva spregiudicatamente osservato.

Ancora un'altra cagione che fa apparire rigido ed eccessivo il metodo da me adoperato, sta nel fatto che la prolungata consuetudine con la letteratura del giorno tende ad alterare il senso della grande arte e a deprimere lo *standard of taste*, il livello della vita estetica. Di questo pericolo io sono consapevole, e per mia parte cerco premunirmene, rileggendo di tanto in tanto i classici e giovandomi di tale lettura come di un esercizio spirituale (di una *praeparatio ad missam*) pel mio ufficio di critico. Nondimeno, penso che i miei saggi critici sulla letteratura contemporanea siano alquanto indulgenti, e che tali saranno giudicati da chi li rileggerà fra un mezzo secolo. Ma, se io forse non sono abbastanza esigente, oso dire che i più dei miei colleghi in critica, sempre tuffati nella letteratura del giorno, hanno addirittura fatto l'abito a contentarsi di poco. Odo frequenti parole sulla « divina bellezza » della forma del Pascoli. Chi dice questo, quanto tempo è che non rilegge un'ottava di messer Ludovico? Il D'Annunzio ha osato ricordare l'*Aiace* sofocleo, a proposito del suo ultimo dramma. Ma ha egli avuto ben presente la tragedia di Sofocle? Quanto a me, avendola ripresa tra mano dopo aver letto la prefazione al *Più che l'amore*, giunto appena alle parole di Odisseo: ἐποικτείρω δέ νιν, ecc., balzai dalla sedia e mi sorpresi a gridare dantescamente al D'Annunzio: « Fa', fa' che le ginocchia cali!... ».

E, come il senso della classicità, nella consuetudine con la letteratura contemporanea si smarrisce sovente quello della storia, ossia della lentezza e faticosità dello svolgimento e della rarità del prodotto veramente geniale:

Tu che 'l diamante
pur generi, lenta, in tua mole,
tu sai su l'eterno quadrante
quante ore di secoli, e quante
vigilie e che doglia si vuole,
o laboriosa gestante,
per dare un cervello di Dante,
o un cuore di Shelley, al tuo sole!

La letteratura italiana (che è una grande letteratura) in sei secoli non offre dieci o quindici veri poeti; e si sarebbe preteso che io ne ritrovassi una cinquantina, se non addirittura un centinaio, nel periodo di un quarantennio o di un cinquantennio, che è quello che sono andato investigando. Quale meraviglia se, per la maggior parte degli scrittori che hanno avuto voga e riputazione, il mio giudizio è o negativo o circondato da molte restrizioni? Ripeto: anche per tale rispetto credo di essere piuttosto indulgente che severo; e sono indulgente perchè comprendo le angosce dell'arte, e tengo conto anche delle approssimazioni al segno non raggiunto, e persino ho qualche simpatia per le disfatte non ingloriose. Chi nei secoli venturi riscriverà la storia letteraria dello stesso periodo trattato da me, avrà (oh, non dubitate!) la mano assai più ruvida e pesante della mia.

Per queste e per altre cagioni simili a queste, che, non volendo andare per le lunghe, lascio di enumerare e illustrare, il metodo critico da me professato sembra, e non è, violento. Ma per un'altra cagione sembra poi talora sbagliato: per l'incompiuta preparazione mentale della maggior parte dei critici che trattano di letteratura del giorno. I quali sono di solito (avverto che non faccio allusioni e non penso a nessuno in particolare) o persone che hanno tentato infelicemente l'arte e hanno poi smesso (peggio se continuano a farne, perchè in tal caso sono tratte a preparare a sè medesime l'ambiente della compiacenza); o uomini di gusto

che, leggendo poesie per proprio diletto e acquistando così esperienza e pratica dell'arte, via via passano dal discorrerne oralmente allo scriverne sui giornali, e diventano per tal modo, senz'averci mai ben pensato, critici di professione. Ma a costoro, pur tra molte belle qualità particolari, manca quello studio e quella annosa meditazione sui problemi dell'arte e della critica, e quelle cognizioni di storia della critica d'arte, che spesso si provano indispensabili; e ciò li mena a confondersi innanzi a certi casi, pei quali il gusto naturale e il semplice buon senso non sono bastevoli. Talvolta, essi non riescono a intendere precisamente nemmeno i termini, che adopera il critico addottrinato e meglio informato dell'odissea secolare della sua disciplina.

Se ne desidera qualche esempio? E io ne darò, restringendomi a quelli che mi vengono forniti dalle dispute intorno al mio saggio sul Pascoli.

Nel quale aveva scritto tra l'altro, di passata, che «il pensiero poetico e l'importanza di Dante non è nelle allegorie e nei concetti morali». E un fervente ammiratore del Pascoli [1] mi redarguisce: «Le allegorie e i concetti morali non son tutto Dante, lo sappiamo: ma senza quelle e questi Dante non è più lui. Chi rinunzia a rendersene ragione, rinunzia semplicemente a capirlo. Ora qual critico mai s'è sognato d'insegnare che il pensiero dei poeti non importa conoscerlo?». E qui, un argomento irresistibile: — Se si tolgono le allegorie, l'arte di Dante si riduce a frammenti; resta una ruina, sebbene una nobile ruina. — Ora, come spiegare in quattro parole al mio contraddittore che il pensiero artistico non ha che fare col pensiero allegorico o extrartistico, e che la sintesi, l'elemento unificatore, è data nell'arte di Dante dalla

---

(1) *Lettera aperta del prof. Pietrobono a B. C. sulla poesia di G. P.*, nel *Giornale d'Italia*, del 1º aprile 1907.

sua possente fantasia e non già dalle sue escogitazioni di moralista e di teologo? Questa distinzione di pensiero artistico (intuizione) e di pensiero extrartistico è una delle più sudate conquiste della scienza estetica.[1] E come spiegargli, in quattro parole, che la critica è stata impotente a comprendere la grandezza di Dante fintanto che ha insistito sulle sue allegorie e sulle sue intenzioni, e ha fatto un gran passo solo quando (nel periodo romantico) ha guardato Dante non come un dotto e un filosofo, ma come un poeta dell'anima passionale, quasi uno Shakespeare in anticipazione? e che perciò il Pascoli, che crede di poter assidere su più solide basi la grandezza di Dante scoprendo la sua ὑπόνοια, il suo pensiero riposto, è, nella storia della critica, un ritardatario, anzi un fossile?

Un altro esempio ci è fornito dalla questione che è stata mossa: se valga la pena, nella critica, di far tutte le fatiche che io faccio per « classificare » e mettere nel « casellario » gli scrittori, che bisogna invece soltanto gustare e far gustare. Dapprima, a questa opposizione, sono cascato dalle nuvole. Classificare? casellario? Ma se io non classifico mai! Ma se sono il più radicale avversario delle classificazioni e dei casellarî (dei generi, delle arti, della rettorica, e di quanti altri se ne conoscono di questa sorte), che sia mai comparso nel campo estetico! Se mi rifiuto perfino a raccogliere gli scrittori, di cui tratto, in gruppi di lirici, drammaturgi, romanzieri, e via dicendo! Ma, poi, ho capito: i miei contraddittori avevano confuso l'*intelligere* col classificare, la comprensione col casellario, tra i quali due procedimenti c'è un abisso, perchè il secondo è la morte della critica e il primo il suo ufficio proprio. Anche qui, come spiegare in poche parole una differenza, che non si può giustificare se non risalendo alle teorie fondamentali della logica? Prendiamo il sonetto: « Solo e pensoso i più deserti campi ». Se io dico che è una « lirica », l'ho classificato in uno degli schemi delle vecchie istituzioni letterarie; se dico che è un « sonetto », l'ho classificato

secondo la metrica. E quella lirica o sonetto rimane ancora criticamente intatto. È bello o brutto? quale stato d'animo esprime? La classificazione, facendosi per caratteri esterni, è impotente a rispondere a questa domanda. Ma se si determina la situazione psicologica del Petrarca (e determinarla non si può se non ricorrendo a concetti, giacchè, per sentirla così com'è, non c'è da far altro che leggere il sonetto stesso), e se si mostra come quella situazione si è svolta nelle varie parti del sonetto, e come tutto bene si accordi ad essa e bene l'esprima, non si classifica, ma si cerca di comprendere il sonetto, cioè di farne la critica. Ora, bene o male, questo e non altro io mi sono sforzato di fare pel Pascoli e per gli altri scrittori, che sono andato esaminando. Il « classificare » non c'entra; e la confusione tra i due procedimenti è di quelle in cui possono cascare soltanto le menti non abbastanza disciplinate.

A talun altro il modo della mia critica, in fondo, non dispiace; ma gli sembra troppo freddo e ragionatore e polemico, e preferirebbe, per esempio, il calore e l'eloquenza di Giuseppe Mazzini. E ciò andrebbe bene, se io fossi Mazzini; ma, essendo Cecco « come sono e fui », non posso discorrere se non nel tono, che è proprio al mio temperamento. Così il De Sanctis, educatore e maestro nell'anima, non poteva scrivere di critica al modo del Carducci, poeta nell'anima. Voglio dire, che non bisogna confondere il metodo della critica, che dev'esser uno, col temperamento dei critici, che non può non esser vario; e non bisogna (codesto ci mancherebbe!) mettere tra i requisiti della critica un particolare temperamento. All'osservanza del metodo tutti sono obbligati; ma nessuno è tenuto a sforzarsi a un tono a lui estraneo: chè anzi ciò gli è assolutamente vietato sotto pena di cadere nell'artifizio, nella rettorica e nella falsità. Amo grandemente il De Sanctis e ne accetto le idee fondamentali; ma mi sarebbe impossibile imitarne lo stile, e mi guardo pur dal

tentarlo. Mi si prenda dunque come sono, con la mia simpatia pei chiarimenti e le digressioni filosofiche, con la mia tendenza alla polemica e alla controcritica, col mio tono prosastico e talvolta sarcastico, col mio dilettarmi talvolta *Bioneis sermonibus et sale nigro*, perchè posso bensì correggere i miei errori quando me ne accorgo, ma non posso e non debbo mutare il mio essere. — Così anche non so come si sia potuto fare questione di bontà di metodo pel fatto che, nell'esaminare il Pascoli, ho esaminato altresì le opinioni dei critici intorno a lui: dico «anche», perchè non è vero che quello sia stato il mio punto di partenza: il punto di partenza (e l'introduzione stessa del mio scritto ciò mostra chiaro) fu l'impressione diretta, prodottami dalla lettura dei versi di lui. Vi ha questioni vessate o pregiudicate, perchè già molte volte tentate e trattate; e lo scrittore (che si riattacca sempre agli scrittori precedenti e con essi dialoga) non può non tenere conto di quanto altri intelletti hanno osservato e pensato intorno al suo argomento, non solo per trarne aiuto, ma anche per conoscere verso quali punti deve orientare la sua esposizione critica.

E basti di ciò. Mi sembra di avere difeso il metodo da me professato contro gli appunti, in verità non gravi, che gli sono stati mossi; e posso concludere con tanto maggiore sicurezza e franchezza, che quel metodo è buono, in quanto esso non è di mia privata invenzione e possesso, ma è il risultamento della storia della critica.

Capisco che mi si osserverà: — Tu hai difeso il metodo, ma, nel caso del giudizio circa il Pascoli, non si tratta di metodo, sibbene di applicazione. «Il padre Zappata predicava bene, ma razzolava male», mi proverbia il Gargáno in un secondo suo articolo [1]; senonchè, nel primo, aveva

(1) Nel *Marzocco*, del 7 aprile.

invece rifiutato, mi sembra, il metodo e non l'applicazione, o questa solamente come effetto di quello. Dunque, procediamo per divisione. Di metodo non si parla più? il metodo è buono? Sì? Questo mi premeva soprattutto. E la questione è terminata; e siamo d'accordo.

E possiamo ora passare all'« applicazione », ossia al caso particolare del mio giudizio sul Pascoli.

Dove mi si para innanzi una pregiudiziale, perchè, a detta di taluno dei miei contradittori, a me sarebbe accaduta una piccola disgrazia, per la quale potrei bensì utilmente discettare in teoria, ma non potrei accostarmi ai casi particolari. « Il Croce, grazie alla prolungata riflessione e al ripensamento della filosofia hegeliana, non si trova più nello stato di fresca verginità, di docilità amorosa, che è necessaria per seguire i poeti nelle loro fantasie... » [1]. Veramente, una siffatta verginità che consisterebbe nel non meditare, non che io l'abbia perduta, non l'ho mai posseduta; e sono per questo rispetto in condizioni gravi, quasi direi nelle medesime condizioni di quella Quartilla sacerdotessa che esclamava appo Petronio: *Junonem meam iratam habeam, si unquam me meminerim virginem fuisse.* Ma conosco e posseggo un'altra « verginità », che si rinnova ogni qual volta il mio animo corre a dissetarsi nella poesia: una verginità, che potrà somigliare alquanto a quella di Marion de Lorme (come si vede, non intendo esaltarmi mercè i personaggi coi quali mi paragono):

Ton souffle a relevé mon âme.
. . . . . Près de toi rien de moi n'est resté,
et ton amour m'a fait une virginité!

Ma, naturalmente, concedo subito che io possa avere sbagliato nel giudizio sul Pascoli; anzi questa concessione è già

(1) G. A. Sartini, nella rivista *Studium*, di Milano, 30 aprile 1907.

implicita in quel che ho detto di sopra circa le difficoltà della critica d'arte. E non solo per ciò che riguarda il Pascoli. Ho esaminato finora, nei miei saggi, l'opera complessiva di parecchie decine di contemporanei scrittori italiani; e, quantunque abbia adoperato ogni diligenza, se pensassi di non essermi mai distratto, di aver sempre reso esatta giustizia a tutti quegli scrittori e a tutte le singole loro opere, sarei un fatuo.

E, se avessi sbagliato circa il Pascoli, certo me ne dorrebbe, e ne proverei una qualche contrarietà e mortificazione di amor proprio; ma stia tranquillo il dottor Rabizzani, che ha pubblicato testè un bell'articolo sul Pascoli [1], nel quale, tra l'altro, si dà pensiero della possibilità di un mio « postumo pentimento », e mi ricorda sin da ora, per incoraggiarmi, il nobile atto di contrizione che lo Chateaubriand recitò pel suo giudizio, nientemeno, sullo Shakespeare: — ho fiducia che troverei in me la quantità di coraggio necessaria, e saprei consolarmi, pensando che, costretto io a lacerare cinquanta delle non poche mie pagine di prosa, l'Italia avrebbe assodato in cambio la gloria di un suo forte e perfetto poeta.

Ma ho poi sbagliato? Temo di no, a giudicare anzitutto dai modi tenuti nelle loro risposte dai miei avversarî. Uno dei quali, il Gargáno (un critico con cui in altre questioni letterarie ho avuto il piacere di esser d'accordo), in un primo articolo, in luogo di difendere il Pascoli, attaccò il metodo in genere, che, come si è visto, è affatto incolpevole; in un secondo articoletto, cercò di farmi passare per uno che sfuggisse alla discussione (laddove il vizio del quale, se mai, debbo correggermi, è l'opposto); in un terzo, finalmente, cavò fuori uno strano pensiero: che cioè « sembra avere *io* ora scelto come bersaglio dei *miei* colpi i poeti più celebri dell'Italia

(1) Nella *Nuova rassegna* di Firenze, aprile-maggio 1907, pp. 457-479.

di mezzo » [1]: il che suona un appello, vero e proprio, alle brutte passioni del campanilismo. E mi pare perciò che l'affetto pel suo poeta gli abbia, questa volta, mosso nell'animo sentimenti di stizza verso chi è di avviso alquanto diverso dal suo: e la stizza (ecco un adagio ben trito) non giova alla causa che si difende.

Vediamo, a ogni modo, le controcritiche; le quali si sono aggirate quasi sempre sui particolari delle analisi che io ho date di alcune poesie del Pascoli ad illustrare il mio giudizio generale sull'opera di lui.

Nella poesia *La voce* ho mostrato come quel « *Zvanî* », che fa da ritornello, rompa brutalmente la delicatezza dell'ispirazione. Il prof. Pietrobono [2] dà al mio giudizio questo significato: che io non ammetta l'uso del dialetto nella poesia e prosa colta; e mi ricorda il miscuglio dialettale omerico, con erudizione alquanto remota, quando poteva semplicemente citare ciò che io stesso ho scritto più volte [3] per difendere il dialetto e il miscuglio dei dialetti. Ma no: quel « *Zvanî* » mi spiace come mi spiacciono di frequente le onomatopee ornitologiche del Pascoli, non perchè dialetto, ma perchè mi sembra un modo alquanto comodo e semplicistico di risolvere il problema artistico, offrendo la materialità della cosa invece del suo spirito. Come mai il Pascoli, che freme e trema alla voce della morta, alla voce di sua madre, può, nel medesimo istante, mettersi freddamente a contraffare quella voce, a rimodularla dilettantescamente dentro di sè? Quella voce dovrebbe sentirsi dappertutto nella lirica, e non lasciarsi mai fissare nella sua determinatezza estrinseca e nel suo contorno preciso. È un « infi-

---

(1) Nel *Marzocco*, del 21 aprile.

(2) Si veda la citata *Lettera aperta del rev. prof. Pietrobono*.

(3) Si veda, tra l'altre, a proposito del Di Giacomo, in quest'opera, III, 97-100.

nito » di angoscia e di nostalgia, che non bisogna rendere finito e tascabile. Il mio contradittore afferma che «quel *Zvanî*.. ci sta d'incanto, specie se si pronunzia a dovere»; e così scopre egli stesso la sollecitudine di salvare, per virtù di pronunzia, l'effetto di quel ritornello. Che cosa dirgli? Io mi provai a pronunziarlo in tutte le più varie intonazioni; me lo feci perfino leggere da un amico, valente lettore di versi: e la stonatura mi parve e mi pare sempre gravissima. Forse, se lo sentissi pronunziare da lui, sarei vinto, e qualche lacrima mi sgorgherebbe; ma anche in quel caso mi resterebbe il dubbio di avere reso omaggio non alla virtù del poeta, ma a quella del bravo declamatore, che sa come si tappino i buchi o si scivoli sulle asprezze dell'espressione poetica.

Si dica lo stesso del: «Papà, papà, papà» dell'altra poesia *Un ricordo*. Qui il Gargáno anche osserva che io mi son «fatto lecito di associare ad una delle più soavi elegie pascoliane il ricordo di una canzonetta napoletana volgaruccia anzi che no». Mi son fatto lecito? Si posseggono non so quante parodie di Omero e di Dante, anzi quasi non c'è verso di quei grandi che non sia stato parodiato e cui non sia appiccato un ricordo buffo; eppure non mi accade mai di ricordarmene quando leggo Omero e Dante. Quella reminiscenza di opera buffa mi è stata suscitata, e comandata, a quel punto, dal Pascoli stesso, per l'imperfezione, pel vano sforzo, in quel punto, della sua arte. Che poi (come nota il precedente contradittore) «*Un ricordo* e la *Cavalla storna* seguiteranno a commovere i lettori anche quando noi saremo fatti vecchi, ecc. ecc.», sarà e non sarà: ma sono affermazioni con le quali il dibattito non fa un passo innanzi.

Per dare un piccolo e curioso e quasi scherzoso esempio del modo in cui il Pascoli tende a strafare, ho notato il mutamento del titolo dell'ottava *Neve* in quello di *Orfano*. Il Gargáno risponde: «Quel bimbo non è soltanto ora diventato

orfano; lo era già prima, quando lo cullava sempre quella vecchia, che neppure allora era sua madre ». Perchè? La situazione della poesia è nel contrasto tra lo squallore nivale della realtà e il bel giardino della fantasia, la dura vita reale che quell'essere umano dovrà una volta affrontare e l'illusione in cui viene cullato. La vecchia può essere la nonna o la balia, e lasciar presupporre vivente o morta la madre. Tutto ciò non cangia nulla all'essenza poetica dell'ottava. Il nuovo titolo lagrimoso, che richiama a una sventura alquanto contingente e individuale del bambino, mi sembra che impicciolisca e non rafforzi.

L'altro contradittore mi fa notare che io ho sbagliato nel parlare, a proposito della poesia *Il sogno della vergine*, della culla come di una culla reale, laddove è una culla metaforica. E ha ragione, e lo ringrazio di avermi fatto accorto della svista in cui sono incorso nello stendere i miei appunti; come anche di avermi avvertito (altra svista) che le strofe di *Un ricordo* sono composte di dieci e non di nove versi. Correggerò. Ma ciò non tocca il punto sostanziale della mia critica, che sta nel notare la soverchia accentuazione data alla figurazione metaforica o no che sia (e peggio ancora se metaforica) della culla: « Si dondola, dondola, dondola » ecc., e l'eccessiva dilatazione in una lunga poesia di un motivo (i figli non nati), del quale un gran poeta avrebbe fatto appena un incidente e un tocco, che in questa sua rapidità sarebbe rimasto indimenticabile. — Così nella poesia: *I due cugini*, io credo che dopo la strofa:

> Tu, piccola sposa, crescesti:
> man mano intrecciavi i capelli,
> man mano allungavi le vesti, —

l'altra che segue:

> Crescevi sott'occhi che negano
> ancora; ed i petali snelli
> cadeano: il fiore già lega;

sia uno stento d'immagini, che ottenebra e non potenzia le immagini della strofa antecedente. Il mio contraditore vuole che il Pascoli, in quella seconda strofa, faccia sorgere accanto alla bambina « l'immagine della madre, con quel suo sentimento di grande delicatezza, ond'è mossa a desiderare, come tutte le mamme, che la figliuola le resti sempre piccina », sentimento che « fa eco e si sostituisce al desiderio inespresso e ormai inesprimibile del piccolo morto ». Sarebbe un parallelismo artifizioso e una lambiccatura; e, a ogni modo, si veda se tutto ciò è poi detto con la frase oscurissima:

> Crescevi sott'occhi che negano
> ancora...

Il metodo ermeneutico qui adoperato dal mio contraditore mi ricorda quello di un erudito campano, il quale, una trentina d'anni fa, intestato che Pier della Vigna fosse nato a Caiazzo, avendo trovato colà alcuni frammenti di marmo con le lettere *nus M., aul, reas f. r.*, coraggiosamente integrò: « *Domi*nus M*agister Petrus de Vinea Magne Imperialis* Aule *Protonotarius* E*des Marmo*reas F*ecit* R*estituit* »; e pretendeva avere ragione contro il Capasso, che non gli menava buona la troppo abbondante integrazione! — Vuole ancora il mio contraditore che « il cadere dei petali snelli, della fiorita d'ali che la rassomigliava a un lucherino, esprima un nuovo dolore per il morto, che vede cadere quello che in lei principalmente amò »: come se il pasticcio di metafore, onde le metaforiche ali diventano petali di fiori, accresca, e non piuttosto confonda, le belle e dirette immagini dell'intrecciare man mano i capelli e dell'allungare man mano le vesti. Vuole, inoltre, che « la pennellata sobria e pudica del ' fiore che lega ' dica come la fanciulla cominci a diventar donna e annunzî quel ' nuovo seno ' che il bimbo ignora »: come se, sempre dopo la prima bellissima strofetta, ci volesse il vieto paragone del fiore per fare intendere il formarsi della bambina

a donna. — Ma perchè non essere schietti e non confessare la semplice e prosaica verità? Al Pascoli, dopo la prima strofetta uscitagli di getto, mancò la vena; e, non sapendo come riempire la seconda, che pure il prefisso schema strofico richiedeva, continuò alla peggio nella primitiva redazione:

> Crescevi, come erba nel prato.
> I petali dai ramoscelli
> già caddero, e il fiore ha legato (1).

Questa strofetta, assai scialba e sciatta, non poteva contentarlo; e procurò di rabberciare, sostituendole quella che abbiamo or ora esaminata. Ma il lavoro di rappezzo poetico non gli riuscì, come non riesce ora il rappezzo critico al suo difensore.

E lascio d'inseguire altri particolari, e mi restringo ad osservare che il mio contradittore ha frainteso il mio pensiero circa i metri, quando ha creduto che io volessi stabilire che un soggetto non può essere trattato se non in una determinata forma metrica, mettendo in rapporto i metri in astratto e i soggetti in astratto. Tutti sanno che io ho sostenuto sempre l'opposto, e ho negato ogni valore alla dottrina metrica come fondamento di giudizio estetico (2). Io ho inteso sempre parlare della disarmonia di molte poesie del Pascoli, la quale dalla disarmonia nel metro si stende a quella nelle proporzioni del componimento e nelle accentuazioni delle immagini, alle materialità inopportune, e via dicendo; e, se ho parlato di queste cose come distinte, l'ho fatto per semplice espediente espositivo o didascalico. L'osservazione enfatica che « Dante nella terzina ha gittato il bronzo di Farinata, l'odio di

---

(1) Con questa variante la lirica *I due cugini* fu pubblicata la prima volta nel *Marzocco*, a. I, n. 20, 14 giugno 1896.

(2) Si veda, per es., *Problemi di estetica*, pp. 163-66.

Ugolino, la timida preghiera della Pia e il volo dell'aquila portata da Cesare », può fare effetto nei profani, ma lascia freddo chi come me ha sempre affermato che non solo ogni terzina è diversa da ogni altra terzina, ma ogni verso da ogni verso, anzi ogni parola da ogni altra parola, anche quelle che il vocabolario pone come identiche: l' « amore » di Francesca, nelle terzine: « Amor che a cor gentil » ecc., (dice benissimo il mio amico Vossler) non è una stessa parola tre volte ripetuta, ma sono tre parole diverse.

Tanto il Gargáno quanto il Pietrobono e il dottor Rabizzani si meravigliano che io, dopo avere approvato come belle alcune descrizioni nei poemetti georgici del Pascoli, resti perplesso sull'insieme e mi domandi: « Dov'è il mondo interno del poeta? ». « Ebbene, in questo caso (scrive, e più efficacemente degli altri due, il Rabizzani, a cui do la parola) il mondo interno del poeta è proprio il mondo che sta fuori di lui e che solo per opera d'intuizione vien riprodotto. Dinanzi alla cosa veduta c'è l'occhio che vede e modifica inconsciamente e sceglie scientemente eliminando la scoria delle impressioni inutili per far luogo solo a quelle che possono determinare la sua visione. Così la descrizione è obbiettiva per gli elementi che la costituiscono, ma subiettiva per il modo nel quale sono costituiti. Ed è inutile cercare dietro ad esso una corrispondenza morale propria del poeta; tanto varrebbe cercare i regni celesti oltre la zona fisica del padiglione costellato. C'è nella nostra coscienza estetica un residuo di simbolismo per il quale la natura ha diritto di vivere nell'arte solo a patto che un'allegoria la giustifichi ». Perfettamente d'accordo nel principio che non bisogni cercare nelle poesie l'allegoria, e che, se un residuo di allegorismo resta in fondo alla coscienza estetica, occorra liberarsene, io non sono poi d'accordo nel credere al valore delle descrizioni oggettive in poesia. Se una descrizione non è soggettiva, ossia non ha afflato lirico (e s'intenda la lirica in tutte

le sue gradazioni fino alla ironia e allo scherno), non è poesia. E poichè questo afflato lirico non manca in molti punti dei poemetti georgici del Pascoli, io li ho ammirati; e poichè non li investe tutti (pel solito difetto che è in lui di perdersi nei particolari e nelle sottigliezze), ho notato in quei poemetti il miscuglio di un poeta vero con un verseggiatore e descrittore meramente virtuoso.

Nel mio giudizio sui *Poemi conviviali*, anche il Pietrobono riconosce esatta la caratteristica da me data dell'atteggiamento spirituale tutt'altro che omerico, anzi sommamente raffinato, del Pascoli; e solamente crede che io faccia di ciò un rimprovero al Pascoli, il che non mi è mai venuto in capo. Io ho insistito invece sul modo di concezione e composizione di quei poemi, che sembrano mucchi di frammentini delicati: è tutta carne molle, e manca l'ossatura; di qui la poca loro efficacia. Chi ripensi, per esempio, ai *Sepolcri* del Foscolo, intenderà ciò di cui lamento la mancanza nel Pascoli. E quando il mio contraddittore si duole che nè io nè altri abbia osservato « che lungo e che grande amore debba esser costata al Pascoli la ispirazione di quei suoi *Poemi conviviali*, in cui rinovera, analizza e rivive a una a una ordinatamente le età di Omero e di Esiodo, quella dei tragici greci nei *Poemi di Ate*, quella dell'arte plastica in *Sileno*, i pensamenti di Platone nei poemi di *Psiche*, e ci denuda l'anima dell'età di *Alessandro*, di *Tiberio*, dei popoli di Oriente in *Gog e Magog*, e finalmente canta l'annunzio dell'êra novella cristiana, nella quale tutte le altre si assommano e confluiscono a produrre la civiltà moderna », — sono costretto a rispondere ancora una volta, che egli dimentica un principio di critica, pel quale la ricchezza di erudizione, l'ordine storico sapiente, la giustezza del colore storico, e via dicendo, sono cose tutte estranee all'arte; tanto vero, che si trovano anche in poeti mediocri, i quali, incapaci di scrivere dieci bei versi d'amore, sono poi resistentissimi nel comporre trilogie e decalogie di

drammi, cicli di poemi e leggende di secoli, con relative annotazioni storiche dottissime.

Senonchè, quale è poi il giudizio complessivo e conclusivo che i miei contraditttori hanno opposto a quello da me proposto e dimostrato intorno all'opera del Pascoli? Ho innanzi a me i parecchi articoli, che si sono pubblicati a proposito del mio studio; e cerco una conclusione diversa dalla mia, e non la trovo. Ecco il Rabizzani, che si dava pensiero di una mia possibile e probabile conversione: « Pur non accettando le conclusioni a cui giunge il Croce nella crudità della formola e nel rigore dello spirito, dobbiamo ammettere il carattere frammentario dell'opera pascoliana. Il poeta ha un grande mondo, ma non è ancora riuscito ad esprimerlo compiutamente. Per ora, la sua sovranità è nell'abisso della sua mente. E quand'anche non riuscisse a farnela uscire, noi gliene daremmo il merito, sebbene l'Amiel abbia detto che *le génie latent n'est qu'une présomption: tout ce qui peut être, doit devenir, et ce qui ne devient pas n'était rien* ». Mi pare giudizio assai più severo del mio; e, se mai, ho paura che il dottor Rabizzani dovrà fare una penitenza più grossa della mia. Ecco la *Rivista di cultura* di don Romolo Murri, non certo avversa al Pascoli e, a ogni modo, assai equanime: « Non dividiamo, a proposito del Pascoli, il giudizio recentemente datone dal Croce: giudizio giusto nella sostanza, se riguarda, nell'insieme, l'opera e l'ispirazione poetica del Pascoli, ma ingiusto per rapporto a molte particolari poesie. E vogliamo dire questo: che il Pascoli non ha una così ricca e possente ispirazione poetica che non gli venga mai meno nel suo molto versificare, nè un così fine e sicuro gusto da non dare al pubblico, della molta opera sua, se non quello che è finito o perfetto; ma, dall'altra parte, quello che il Croce concede di strofe e di brani di poesie, che sono di un vero e grande poeta, noi pensiamo si possa raramente estendere a poesie

intiere » [1]. Non dividiamo; ma, viceversa, dividiamo. Un altro e temperato critico affaccia un dubbio, ma comincia col concedere: « Il Croce ha messo il dito sulla piaga: lo smarrirsi dell'ispirazione universale nel mare de' particolari è, presso il Pascoli, un caso non infrequente. Ma non sarebbe questo un segno de' tempi, non sarebbe la parte caduca dell'arte pascoliana, la quale vivrà egualmente ne' secoli ad onta di tutti i suoi difetti, ombra appena percettibile a petto ai suoi grandissimi pregi? » [2]. Perfino il Pietrobono non sa dire altro circa il carattere generale della poesia del Pascoli se non che quella è « una gran bella poesia »; lode che, nella sua indeterminatezza, potrei consentire anch'io. Perchè, se alla poesia del Pascoli non avessi riconosciuto valore, e molto valore, non le avrei fatto (questo è ben chiaro) l'onore di un lungo esame, e di questa non breve discussione che ora gli ha tenuto dietro.

1907.

---

(1) *Rivista di cultura*, 19 maggio 1907.

(2) F. Pasini, nel *Palvese*, di Trieste, del 14 aprile 1907.

LXX

LICENZA.

Ripercorrendo, ora che l'ho riordinata, questa serie di saggi, e comparandoli al loro assunto, mi sembra che tutti o quasi gli scrittori da considerare siano stati in essi considerati: tranne taluni di quelli che appartengono piuttosto alla scienza (alla critica, alla filologia, alla storiografia, alla filosofia) che all'arte pura, e tranne pochi romanzieri, drammaturgi e lirici, particolarmente degli anni più a noi vicini, che ho tralasciati, non perchè non li stimi degni di studio, ma perchè sento ormai il bisogno di volgermi ad altri argomenti. Questa compiutezza, o quasi compiutezza, della rassegna che sono venuto facendo, non toglie, per altro, alla mia esposizione il carattere, che sin da principio le ho dato, di « saggi ». Per una vera e propria « storia » del periodo da me indagato, occorrerebbe una più giusta proporzione tra le parti rispettivamente dedicate ai varî scrittori, con l'esclusione totale o quasi di parecchi di essi nell'esame dei quali sono giunto a conclusioni affatto negative, e col conseguente assorbimento o restrizione delle copiose intramesse polemiche; e, per contro, un ampliamento e svolgimento degli accenni che ho dati qua e là sulle correnti spirituali e sugli avvenimenti storici ai quali in qualche modo si congiungono i varî scrittori; donde si otterrebbe un ordinamento e aggruppamento più perspicuo, e la possibilità di assegnare il loro posto, epigrammaticamente, a molti scrittori minori o minimi, che

la forma del saggio induceva a trascurare; e, infine, e di conseguenza, una intonazione e uno stile più equabili. S'intende anche che dovrebbero sparire o attenuarsi certe accentuazioni di tono (dico, di tono e non di concetto), ora apologetico ora antilogetico, dettate dalle circostanze in cui furono scritti i varî saggi, e armoniche con quelle ma disarmoniche fuori di quelle. Il che si vede, per es., nel saggio sul D'Annunzio, intonato in parte ad apologia, perchè quando lo scrissi avevo innanzi le facce scioccamente ostili degli universitarî e accademici d'Italia; e in quello sul Fogazzaro, un po' troppo secco e duro, perchè ero preso da impazienza, allora, contro l'importanza che si dava al Fogazzaro riformatore etico e religioso e contro la lode che gli si conferiva di alta ispirazione etica, laddove la sua ispirazione è fortemente sentimentale-sensuale. E tutte queste cose, tutti questi mutamenti, potrei ben fare ora, e non potevo dodici anni or sono; e che ora sia ora, e allora fosse allora, è cosa la quale desidero che non mi s'imputi a colpa: pronto a rinunziare da parte mia al merito, che forse potrei rivendicare nel fatto che «ora» non sia «allora», cioè che ora si possegga una chiarezza circa gli scrittori da me esaminati, che dodici anni or sono non si possedeva, e perciò una facilità a rinchiuderli in un libro di storia, che dodici anni fa mancava del tutto.

Ma, riconoscendo che questi saggi sono saggi (e come potrei diversamente se li ho intitolati così?), e non sono un libro disegnato e scritto di getto, non vorrei, con l'omettere un'altra avvertenza, concorrere a rafforzare un'idea di storia letteraria, che ho tenuta sempre erronea quando mi appariva presso grandi critici e storici, e che non terrò per buona ora, che vedo con lei amoreggiare brillanti e incauti scrittori. Anche se fondessi questi saggi in esposizione unitaria, ciò che ne verrebbe fuori mancherebbe pur sempre di quella «connessione», che taluni richiedono alla storia letteraria. E che cosa domandano, veramente, in siffatta richiesta? Non

intendo parlare di coloro che vagheggiano nient'altro che un ordinamento degli scrittori e delle opere per generi e sottogeneri e regioni e scuole e altri aggruppamenti siffatti; e nemmeno di quegli altri che, descritte certe condizioni (la razza o l'ambiente o l'avvenimento), vogliono vederne dedotte a fil di logica le opere letterarie, come effetti da cause; perchè dovrebbe essere ormai evidente che i primi confondono la storia con la sistematica delle scienze naturali, e gli altri la negano addirittura: i primi dimenticano che la storia è individualità e i secondi che essa è libertà. Ma bene intendo parlare di quei bramosi e fantasiosi, che chiedono una storia letteraria che si svolga come dramma d'idee o di ideali, lottanti tra loro, sopraffacentisi, trionfanti, dissolventisi, nel quale ogni scrittore e ogni opera prenda il suo posto tra le *dramatis personae*, o nei cori anch'essi agenti, diversi e lottanti. In questa ulteriore richiesta si confonde nè più nè meno la poesia con la filosofia o con la vita etica; le immagini liriche con le idee della filosofia o con gli ideali della pratica. Una storia di quella sorta si può e si deve dare ed è stata data; ma è storia filosofica o sociale, non già storia dell'arte. Certo, in virtù dell'unità della storia, la storia dell'arte è inseparabile dalla storia sociale e dalla filosofica, ma è distinta nell'inseparabilità e non è identificabile con quelle. Chi, non bene meditando, trascorre a questa identificazione, finisce, se vuol essere conseguente, col porgere una presunta storia letteraria, dalla quale è volato via ciò proprio che fa che la poesia sia poesia, e delle opere d'arte è rimasto solo il residuo filosofico o morale della combustione e volatilizzazione; ovvero, se è fornito di vigoroso senso della poesia e dell'arte, viola a ogni istante la dialettica professata, che rimane alfine, pietosa in vista, come i brandelli di un vestito stretto e disadatto qua e là pendenti e cadenti dal corpo di altra forma e maggiore grandezza, che ha voluto adattarselo addosso e, movendosi, lo ha fatto scoppiare.

Anche la storia della poesia e dell'arte in genere ha il suo dramma, la sua dialettica, il suo svolgimento; altrimenti, non sarebbe storia. Ma è la dialettica, lo svolgimento, il dramma di ciascun autore o di ciascuno sforzo d'arte, che si trova sempre a fronte una materia inerte o ribelle, e la vince, o le soggiace e ne è vinto; donde le lotte, le vittorie, le disfatte, i punti di perfezione, le decadenze degli artisti. A questa dialettica deve rivolgere il suo sguardo lo storico della letteratura; e serbare viva coscienza del suo limite, cioè che quando egli, non pago della dialettica propria delle particolari opere d'arte che ha innanzi, vuol considerare la dialettica delle relazioni di un'opera con l'altra, deve rompere la forma delle opere e far passaggio dalla storia della letteratura alla storia sociale e a quella filosofica. Le quali giova bensì venire anche esplicitamente richiamando nell'esposizione di una storia letteraria; ma esse non debbono abolire e voler risolvere in sè la storia della letteratura, perchè le storie non si risolvono l'una singola nell'altra singola, ma tutte insieme nella Storia, che, come si è detto, è una.

Ecco quanto mi occorreva avvertire affinchè, nel confessare ciò che manca a questa raccolta di saggi rispetto alla forma di un libro di storia, non si pensi che io la confessi manchevole di un'altra cosa, che è invece un vizio, dal quale ho procurato di tenermi immune, rinunziando volentieri, per umile amore verso la verità, agli effetti o agli effettacci della esposizione a colpi di scena o ai trionfi del falso acume. Ed ecco, altresì, un chiarimento metodologico, che è una buona ultima parola per queste conversazioni critiche, che tante volte si sono soffermate su problemi metodologici, e che come loro scopo non secondario si prefiggevano di porgere canoni ed esemplificazioni (non già modelli, per carità!) dell'indirizzo di critica e storia letteraria, che io stimo fecondo.

Napoli, 3 luglio 1913.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

LXII. GABRIELE D'ANNUNZIO. — N. in Pescara (prov. di Chieti), il 12 marzo 1863.

Opere principali: 1. *Primo vere*, liriche (1879). 2. *In memoriam*, versi (1880). 3. *Primo vere*, seconda edizione corretta con penna e fuoco ed aumentata (1880). 4. *Canto novo* (1882). 5. *Terra vergine* (1882). 6. *Intermezzo di rime* (1883). 7. *Il libro delle vergini* (1884). 8. *San Pantaleone* (1886). 9. *Isaotta Guttadauro e altre poesie* (1886). 10. *Il piacere*, romanzo (1889). 11. *L'Isotteo* e *la Chimera* (1890), ristampa del n. 9 con aggiunte. 12. *Elegie romane* (1892). 13. *Giovanni Episcopo* (1892). 14. *L'innocente*, romanzo (1892). 15. *Odi navali* (1892). 16. *Poema paradisiaco* e *Odi navali* (1893). 17. *Intermezzo*, ristampa del n. 6, con molte aggiunte (1894). 18. *Trionfo della morte*, romanzo (1894). 19. *L'allegoria dell'autunno* (1895). 20. *Le vergini delle rocce*, romanzo (1896). 21. *Canto novo* e *Intermezzo* (1896): il *Canto novo* è ristampa di piccola parte del n. 4, con molte correzioni e con aggiunte di cose nuove. 22. *Sogno di un mattino di primavera* (1897). 23. *La parabola delle vergini fatue e delle vergini prudenti* (1897). 24. *La parabola dell'uomo ricco e del povero Lazaro* (1898). 25. *La parabola del figliuol prodigo* (1898). 26. *La città morta*, tragedia (1898). 27. *Sogno d'un tramonto d'autunno*, poema tragico (1898). 28. *La Gioconda*, tragedia (1899). 29. *La gloria*, tragedia (1899). 30. *Il fuoco*, romanzo (1900). 31. *La canzone di Garibaldi* (1901). 32. *Francesca da Rimini*, tragedia (1902). 33. *Le novelle della Pescara* (1902), ristampa con varianti e aggiunte dei nn. 7-8. 34. *Laude del cielo del mare della terra e degli eroi*, voll. I e II (1903-4). 35. *La figlia di Iorio*, tragedia pastorale (1904). 36. *La fiaccola sotto il moggio*, tragedia (1905). 37. *Vita di Cola di Rienzo* (1905), ristampa con aggiunte, 1913. 38. *Prose scelte* (1906). 39. *Più che l'amore*, tragedia moderna (1907). 40. *Canzone e orazione per la morte di G. Carducci* (1907). 41. *La nave*, tragedia (1908). 42. *Fedra*, tragedia (1909). 43. *Forse che sì, forse che no*, romanzo (1910).

44. *Le martyre de St. Sébastien, mystère* (1911). 45. *Le canzoni delle gesta d'Oltremare* (1912). 46. *Contemplazione della morte* (1912). 47. *La Pisanella*, commedia in francese (1913), ed. ital., 1914. 48. *Parisina*, tragedia lirica (1913). 49. *Il ferro*, rappresentato nel 1914 e non ancora stampato. 50. *Cabiria*, visione storica del terzo secolo a. C. (per cinematografia, 1914). Dai giornali, nei quali il D'A. collaborò da giovane, sono state raccolte le *Pagine disperse*, a cura di A. Castelli (Roma, 1913): non ancora raccolte le *Faville del maglio* e le altre pagine inserite nel *Corriere della sera* dal 1912 in poi.

Intorno al D'A.: L. Capuana, in *Per l'arte* e *Gli ismi contemporanei*, già citati; D. Mantovani, *Letteratura contemporanea*, anche cit.; M. de Vogüé, *La renaissance latine, G. d'A.* (in *Revue des deux mondes*, 1 gennaio 1895); G. A. Borgese, *G. d'A.* (Napoli, Ricciardi, 1909); A. Donati, *G. d'A.* (Roma, Soc. editr. Dante Alighieri, 1912); A. Gargiulo, *G. d'A.* (Napoli, Perrella, 1912). Non sono stati ancora raccolti in volume gli articoli critici su varie opere del D'A. di F. Pastonchi (nel *Corriere della sera*, 1902 sgg.), nè quelli di comento ed encomio del Gargáno (nel *Marzocco*).

Un'amplissima bibliografia dannunziana con relativi supplementi, è nella *Critica*, II, 169-190, III, 473-480, VI, 256-62, IX, 261-66, XII, 127-31.

Altresì nella *Critica*, una ricca raccolta delle reminiscenze e imitazioni che si notano nei libri del D'A: cfr. VII, 168-177; VIII, 22-31; IX, 413-420; X, 257-63, 423-30; XI, 431-40; XII, 15-25.

LXIII. GIOVANNI PASCOLI. — N. in San Mauro (prov. di Forlì), il 31 dicembre 1855, m. in Bologna il 6 aprile 1912.

Opere principali. Versi: 1. *Myricae* (1891, assai accresciute nelle posteriori edizioni, 7ª di Livorno, Giusti, 1905). 2. *Primi poemetti* (1897, ediz. def. 1907). 3. *Nuovi poemetti* (1909). 4. *Canti di Castelvecchio* (1903, 4ª ed. 1906). 5. *Odi e inni* (1906). 6. *Poemi conviviali* (1904, 2ª ed. 1905). 7. *La canzone di Re Enzio* (1908). 8. *La canzone del Carroccio* (1909). 9. *La canzone del Paradiso* (1909). 10. *Poemi italici* (1911). 11. *Inno a Torino* (1911). 12. *Poesie varie*, raccolta postuma (1912). 13. *Traduzioni e riduzioni* (1913). I nn. 2-13 sono pubblicati tutti dallo Zanichelli di Bologna. Prose: 1. *Pensieri e discorsi* (Bologna, Zanichelli, 1907). 2. Studi danteschi: *Minerva oscura* (1898), *Sotto il velame* (1900), *La mirabile visione* (1902), *In Or San Michele*, prolusione (1903). 3. Le antologie latine: *Lyra* (1895), *Epos* (1897) furono stampate dal Giusti di Livorno, e quelle italiane, *Sul limitare* e *Fior da fiore*, più volte dal Sandron di Palermo.

Intorno al P.: V. Cian, in *Nuova antologia*, 1 novembre 1900; F. Bartoli, *L'opera poetica di G. P.*, nella *Rassegna nazionale*, 16 ottobre

1902; D. MANTOVANI, *Letteratura contemporanea* cit.; G. A. BORGESE, *Il P. minore*, nel *Leonardo* di Firenze, a. I, n. 9, 10 maggio 1903; M. MURET, nella *Littérature italienne d'aujourd'hui* (Paris, 1906); E. ZANETTE, *G. P.* (Milano, 1907); G. RABIZZANI, *Pagine di critica letteraria* (Pistoia, 1911); R. SERRA, *Scritti critici* (Firenze, Quattrini, 1911); E. CECCHI, *G. P.* (Napoli, Ricciardi, 1912); D. BULFERETTI, *G. P., l'uomo, il maestro, il poeta* (Milano, 1914). Ricordiamo anche qui gli articoli, neanch'essi ancora raccolti in volume, coi quali il GARGÁNO è venuto accompagnando nel *Marzocco* l'opera che il P. svolgeva.

Cfr. *Critica*, V, 103-109; VI, 412-17; IX, 341-2; XII, 364-8. Ivi anche sulle reminiscenze pascoliane, IX, 100-107, 253-6; XI, 18-21.

LXIV. ANTONIO FOGAZZARO. — N. in Vicenza il 25 marzo 1842, m. il 7 marzo 1911.

Opere principali: 1. *Miranda* (1874). 2. *Valsolda*, liriche (1876). 3. *Malombra*, romanzo (1881). 4. *Daniele Cortis* (1885). 5. *Fedele ed altri racconti* (1887). 6. *Il mistero del poeta* (1888). 7. *Piccolo mondo antico* (1896). 8. *Poesie scelte* (1898: raccolta completa, 1909). 9. *Ascensioni umane* (1899). 10. *Discorsi* (1899). 11. *Piccolo mondo moderno* (1900). 12. *Il Santo* (1906). 13. *Leila* (1911).

Intorno al F: E. DONADONI, *A. F.* (Napoli, Perrella, 1913).

Cfr. *Critica*, I, 428-30; II, 111-2; III, 471; VI, 184; IX, 257-8; XII, 32. Ivi, su imitazioni e reminiscenze, XI, 276-81, 354-64.

LXV. ADOLFO DE BOSIS. — N. in Ancona il 2 gennaio 1863.

Opere: *Liriche*, Roma, 1900; con aggiunte, come dodicesimo libro del *Convito*, ivi, 1907; nuova ediz. con aggiunte, Milano, 1914.

Per la descrizione e l'indice del *Convito*, cfr. *Critica*, XII, 13-4.

LVI. GIULIO ORSINI (Domenico Gnoli). — N. in Roma il 6 novembre 1838, m. il 12 aprile 1915.

Versi: 1. *Vecchie e nuove odi tiberine* (Bologna, Zanichelli, 1898). 2. (col pseud. di G. Orsini): *Fra terra ed astri* (Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1903). 3. (col med. pseud.): *Iacovella* (ivi, 1905). 4. *Poesie edite ed inedite* (ivi, 1907). — Dello G. è da vedere anche il vol. su *I poeti della scuola romana* (Bari, Laterza, 1913).

Sullo Gnoli-Orsini, A. GRAF, *Anime di poeti*, nella *Nuova antologia*, 1 aprile 1904.

Cfr. *Critica*, IV, 30-32; VI, 347; XII, 282.

APPENDICE

LA VITA LETTERARIA A NAPOLI
DAL 1860 AL 1900 (1).

Il 1860 segnò nell'Italia meridionale un rivolgimento anche nei rispetti della cultura. Con le vittorie di Garibaldi si ebbe il ritorno all'operosità e alla patria di tutti i letterati, i filosofi, gli scienziati, i giuristi, che la reazione seguìta al 1848 aveva gettati negli ergastoli o cacciati in esilio.

Quel decennio o dodicennio, corso tra il 1848 e il 1860, era stato tra i più squallidi della cultura napoletana. Disperse le scuole letterarie e filosofiche che avevano preannunziato e accompagnato il moto politico del Quarantotto, la letteratura si era ristretta quasi affatto nelle esercitazioni dei linguai e dei verseggiatori romantico-arcadi; la filosofia taceva, e soltanto mostravano qualche vigore i non sospetti studî della giurisprudenza e delle scienze astratte. I già compagni o scolari degli uomini ora lontani tentavano di riannodare per proprio conto i pensieri e i lavori, ai quali erano

(1) Mi ero proposto di far seguire nella *Critica*, al mio tentativo di preparare con una serie di saggi la storia della letteratura della nuova Italia, una storia della cultura nelle varie regioni d'Italia per lo stesso periodo; e, come idea del lavoro che desideravo avviare, e per indicazione ai miei collaboratori, scrissi io queste pagine, che lumeggiano alcuni aspetti della cultura dell'Italia meridionale.

stati iniziati; ma fra timori e con cautele d'ogni sorta, e senza potersi stringere tra loro in opere comuni. Il Tari si era ritirato in un paesello di Terra di Lavoro: l'Aiello (curiosa unione di scrittore purista e di pensatore hegeliano) insegnava il suo Hegel in adunanze di pochi giovani che parevano cospiratori, e morì alla vigilia dell'unità, nel 1860, dopo (si racconta) avere avuto la soddisfazione di dedurre hegelianamente, in una lezione fatta in quella sua scuola privata, l'impresa di Garibaldi e la necessità del trionfo; il Gatti continuava un po' alla stracca il *Museo di scienza e letteratura*, procurando di divulgare mercè esposizioni e traduzioni la conoscenza delle letterature indiana e persiana. Il libraio Alberto Detken, un tedesco di Brema stabilitosi in Napoli, introduceva di soppiatto libri stranieri; e libri e idee e ricordi animatori trovavano altri presso il vecchio ufficiale murattiano, Luigi Blanch, storico-filosofo, dotto di cose storiche ed economiche. Mentre i più si attardavano in un superficiale giobertismo, altri seguitavano a frequentare la scuola del pensiero tedesco; tra i quali (oltre i menzionati Tari e Aiello) Edoardo Salvetti, che traduceva il Gans e scriveva sulle *Antinomie legali*, il Turchiarulo, già traduttore della *Filosofia del diritto* dell'Hegel, il Marselli, che moveva i primi passi coi *Saggi di critica storica* e con la *Ragione della musica moderna*. Ma erano come soldati senza capitani; il più valente e promettente di quei giovani, fulcro delle comuni aspirazioni, il Salvetti, moriva nel 1858. I capitani, cioè i maestri, erano tutti altrove: — Francesco de Sanctis, prima a Torino (dove aveva insegnato privatamente, dato conferenze e collaborato a riviste e giornali) e poi al Politecnico di Zurigo, dove lo raggiungeva alcuni anni dopo un giovane uscito da una famiglia di letterati e patrioti napoletani, Vittorio Imbriani; — a Torino altresì Bertrando Spaventa, il quale, non avendo potuto ottenere alcun ufficio dal governo piemontese, contribuiva con saggi, recensioni e polemiche alle riviste e ai

giornali di colà, e, tra gli stenti della miseria, maturava il suo pensiero filosofico e la sua interpretazione della storia filosofica italiana; mentre Silvio Spaventa, nell'ergastolo di Santo Stefano (dove gli era compagno il Settembrini), si sforzava di non lasciare spegnere la luce del suo intelletto, ansiosamente interrogando quei libri che aveva cominciato a studiare col fratello prima della rivoluzione; — a Torino ancora, economisti e finanzieri, come Antonio Scialoia; giuristi, come Pasquale Stanislao Mancini e Giuseppe Pisanelli; medici-filosofi, come Salvatore Tommasi e Angelo Camillo de Meis; letterati, come Giuseppe del Re (primo traduttore dello Heine). Altri erano altrove, come il giurista Roberto Savarese, rifugiato a Pisa. L'esilio aveva disperso anche alcuni vivaci se non equilibrati ingegni meridionali, come Carlo Pisacane (il quale nei suoi scritti postumi doveva rivelarsi socialista e quasi anarchico); e Domenico Mauro, un byroniano calabrese, espressione tra le più genuine del romanticismo meridionale. — Tutto ciò che era stato vagheggiato prima del 1848: — una letteratura fremente d'intimi moti spirituali e di passione politica; una filosofia, che celebrasse la potenza del pensiero; una storia nella quale la vita del genere umano e segnatamente la civiltà e l'arte d'Italia dicessero quel che erano state nei secoli e lasciassero presagire una nuova affermazione nazionale; — rimaneva in Napoli sogno lontano se non dimenticato, opera cominciata appena e bruscamente interrotta. Lo scoramento, pur tra i bagliori di qualche speranza, era profondo. I sopravviventi parlano ancora con orrore della greve atmosfera spirituale di quegli anni, e della miseria e stupidità di quella vita; quando i giovani, discorrendo tra loro in istrada e nei pubblici ritrovi, dovevano badare, per non aver noie dalla polizia, a celare il nome del Gioberti sotto quello napoletanizzato di « don Vincenzo » ! Un uomo onorando, che io ho conosciuto troppo tardi, mi raccontava (e l'aneddoto è simbolico) che, passeggiando egli un

giorno per Napoli con un suo compagno di studî e discutendo di letteratura e filosofia: « A che ci mena (uscì a dire a un tratto) tutta questa fatica di cervello, che stiamo facendo? ». E l'altro, accennando alla bruna mole del forte di Sant'Elmo che incombeva sulla città e sulle loro teste: « A essere ospitati lì dentro », rispose.

Ma, nel 1860, coloro che erano stati cacciati « tornâr d'ogni parte »; e, giovani ancora quasi tutti e senza grado sociale prima del carcere e dell'esilio, tornavano matúri d'intelletto e d'esperienza, con l'autorità e la forza che loro conferiva l'avere preparato il nuovo ordine di cose. Ministro d'istruzione della Luogotenenza a Napoli (come, l'anno dopo, a Torino del Regno d'Italia) fu per l'appunto il De Sanctis, il quale, mentre appena taceva il cannone sul Volturno e rumoreggiava ancora sul Garigliano, rifece da cima a fondo l'università di Napoli. La vita di questa era stata sempre piuttosto grama e senza vera efficacia nel paese; ma era diventata quasi nulla negli ultimi tempi dei Borboni (non ostante che un real decreto del 1852 l'avesse collocata sotto la particolare protezione di san Tommaso d'Aquino). Soprattutto, gli studî letterarî e morali versavano in condizioni miserande: la letteratura italiana vi era insegnata da un tal don Geremia Romano, che aveva per sostituto uno Stefano Lombardi; la Logica e Metafisica dal fisico (che poi acquistò fama quale direttore dell'Osservatorio vesuviano) Luigi Palmieri. Il De Sanctis, nello spazio di otto giorni, collocò a riposo trentadue aquile di professori; e, per le nomine da lui fatte allora, e per quelle che seguirono poco dopo, si stabilì nell'università napoletana un gruppo di uomini, per valore scientifico, per altezza d'animo, e talora per queste due doti congiunte, rarissimo. Lo Spaventa venne chiamato a insegnare filosofia teoretica (trasferito alla cattedra di fisica il Palmieri); il Settembrini, letteratura italiana; Augusto Vera, storia della filosofia: il Pisanelli, il Manna, il Pessina,

P. E. Imbriani, discipline giuridiche; il Trudi, il De Gasparis, il Padula, il Battaglini, il Del Grosso, discipline matematiche; lo Scacchi, il Gasparini, Sebastiano de Luca, il Palasciano, il De Martino, le discipline naturali e mediche; e si ebbero poco dipoi il Tari per l'estetica, il Lignana per la storia delle lingue, il Calvello per la storia antica, il De Blasiis per quella moderna. Il De Sanctis aveva trascelti quasi tutti i nuovi insegnanti dalle file dei liberali, che allora già per sè stessi rappresentavano una scelta tra le intelligenze italiane; ma, come seppe rispettare alcuni probi e valenti dell'*ancien régime*, così, seguendo la sua nobile imparzialità, non guardò al colore politico degli altri e prese il meglio dovunque lo incontrasse: con tanta larghezza d'idee da invitare, perfino, per la cattedra di letteratura comparata, il repubblicano tedesco, autore dei *Gedichte eines Lebendigen*, Giorgio Herwegh. Fu anche allora abolita la Facoltà teologica, sostituendovi l'insegnamento di Storia della Chiesa, affidato a Filippo Abignente, che vi trattò per qualche anno il problema cristologico sotto l'influsso, per quel che sembra, dello Strauss. Con tali provvedimenti e riforme quel moto di spiriti, che era stato prima cominciamento di rivoluzione intellettuale, diventava istituzione di Stato, del nuovo Stato italiano.

I.

Colui, nel quale nel modo più visibile s'impersonava la trionfante rivoluzione intellettuale, era certamente Bertrando Spaventa: — lo Spaventa, cui nel 1847 il governo borbonico aveva fatto chiudere la scuola privata di filosofia, e che tornava ora in patria, preceduto dalla fama di pensatore profondo, sì, ma caliginoso come la metafisica germanica da lui professata. Ed egli sentì subito quale cómpito gli spettasse, e, affrontandone le difficoltà, scelse la « Nazionalità della

filosofia » a tema della sua prolusione; nella quale chiarì questo difficile concetto e combattè il pregiudizio di una filosofia nazionale, che persisterebbe con caratteri immutabili fuori del moto generale della storia. Alla prolusione seguì un corso introduttivo, in cui lo Spaventa svolse le relazioni tra la filosofia italiana e quella europea, facendone scaturire questa conclusione: che l'Italia dovesse considerare l'ultimo grado raggiunto dal pensiero tedesco come compimento e potenziamento del moto stesso italiano della Rinascenza, e vi dovesse ravvisare quella tendenza stessa che era più o meno inconsapevole nei filosofi suoi del secolo decimonono, dal Galluppi, anzi dal Vico fino al Gioberti delle *Postume*. Altri corsi furono da lui dedicati alla fenomenologia, alla logica e all'antropologia; fondandosi sull'Enciclopedia hegeliana, ma non senza libertà nei particolari, e ogni cosa cercando di ripensare di suo capo. Era, il suo, un gagliardo tentativo di alta cultura filosofica; di eccitamento dello spirito nazionale e insieme di correzione dei pregiudizî di esso; di serietà scientifica e di metodo rigoroso; e, perfino, di stile espositivo, affatto aborrente dalle declamazioni enfatiche e dalle smancerie letterarie: — mali vecchi dello spirito italiano, non distrutti, anzi in qualche parte accresciuti per effetto del movimento politico e dell'oratoria patriottica.

Il vigore del tentativo fu documentato subito dalla molta e varia opposizione, che gli si levò contro. Anzi, la stessa prolusione dello Spaventa era già risposta a un anticipato accenno di reazione: alla prolusione, cioè, per l'apertura dell'Università, letta il 16 novembre del 1861 dal suo predecessore nella cattedra filosofica, il Palmieri, il quale, discorrendo del *Nuovo indirizzo da dare alle Università italiche*, aveva fatto appello al sentimento nazionale. Il Palmieri era il rappresentante della filosofia ormai invecchiata e irrigidita, che aveva avuto corso nella prima metà del secolo, il galluppismo. Ma altre opposizioni venivano da non so quale

pitagorismo e ontologismo, che si soleva proclamare forma eterna delle menti italiane; e segnatamente dal giobertismo, che pareva soddisfare queste esigenze e che si era venuto sempre più allargando e radicando nell'ultimo decennio. « Nell'Italia meridionale (dice uno scrittore di quei tempi) prese il disopra Gioberti; primo, perchè il cattolicismo, ond'era unto fino alla nausea, gli apriva le scuole de' religiosi, che allora tenevano il monopolio del pensiero; secondo, perchè, paradossale, fantastico, artista più che vero pensatore e filosofo, allettava la fantasia della gioventù nostra, la quale si era convertita in un'eletta schiera d' ' intuenti l'Ente creante '; e lo vedevamo tutti, quell'Ente, che era tanto buono da mostrarsi a noi non solo, ma da farci ostensivo tutto il ' corredo degl'intelligibili ' (la frase è sacra), che teneva in serbo... A questi pregi, o difetti che siàno, si aggiunse che i governi del Papa e di Napoli proibirono il Gioberti. Allora quei libri furono studiati, imparati, commendati non solo per il pensiero, chè ne avevano poco, ma come protesta. Essere ' giobertiano ', allora, voleva dire essere rivoluzionario, settario, nemico delle monarchie, amico dell'Italia e del suo risorgimento » [1]. E giobertiani erano quasi tutti gl'insegnanti privati di Napoli: l'abate Toscano, il prete Chiarolanza, il prete Pagano, il prete Pietro Taglialatela, il prete Santagostino: soli s'attenevano di preferenza al galluppismo l'avellinese Domenico Giella, e al rosminianismo il prete Sabino Belli. C'erano anche alcuni valenti teologi tomisti: il Savarese, che nel 1856 aveva dato alla luce l'*Introduzione alla storia critica della filosofia dei SS. Padri* (e contro cui Anton Günther scrisse l'*Antisavarese*); il Sanseverino, che nel 1862 dava fuori la *Philosophia christiana*

---

(1) N. Del Vecchio, nella pref. all'*Economia pubblica* di A. Novelli, Napoli, 1868.

cum antiqua et nova comparata; don Giuseppe Prisco, ora cardinale arcivescovo di Napoli; il prete Lilla, morto qualche anno addietro come professore di filosofia del diritto a Messina; il prete don Giuseppe Memola; e, più giovane, il Talamo, che dirige ancora la *Rivista internazionale di scienze sociali*. Tutti costoro erano avversarî dichiarati dell'Hegel, o, com'essi dicevano, della filosofia germanica e del panteista Hegel; e avevano, quasi tutti, come loro propria caratteristica il non conoscere un rigo di tedesco, e nemmeno mezzo rigo del tedesco di Hegel. Il Prisco pubblicava nel 1868 un libro sull'*Hegellianismo considerato nel suo svolgimento storico e nel suo rapporto con la scienza*; il giobertiano Pietro Luciani componeva una grossa opera in tre volumi (1866-72) su *Gioberti e la filosofia nuova italiana*, diretta a confutare quella dello Spaventa. Da alcune di quelle scuole private (la cui opposizione, com'è facile intendere, non era sempre del tutto ideale) fu inviato, nei primi giorni, alle lezioni dello Spaventa qualche interruttore e obiettatore, a tentare un contradittorio col professore ufficiale. Si ebbero parecchi tumulti; uno, perfino, suscitato da un predicatore, che nella prossima chiesa del Gesù vecchio aizzò la plebe contro i « maestri dell'irreligione »; onde l'Università venne invasa da gente rumoreggiante, armata di pietre e coltelli.

Opposizione ben lontana da questa plebea, e diversa e più alta di motivi e di modi rispetto a quella altresì degl'insegnanti privati, galluppiani e giobertiani, fu tentata contro lo Spaventa da un gruppo di cattolici liberali, i quali salutavano loro guida filosofica l'abate Vito Fornari, autore dell'*Armonia universale* e dell'*Arte del dire*, occupato allora nel comporre una *Vita di Gesù*, che doveva fare contrappeso a quella del Renan. Costituivano il gruppo alcuni colti padri filippini, il Capecelatro, il Mola, il Brocchetti, il cassinese De Vera, il sacerdote don Errico Attanasio. Il Fornari vi era affiancato da un suo nipote, Antonio Galasso, anche lui

autore di una confutazione dell'Hegel e benemerito scopritore delle inedite *Orazioni* del Vico; da un dotto giurista vichiano, e degnissimo uomo, Errico Cenni; da Federico Persico, che aveva seguìto dapprima il moto della filosofia tedesca e pubblicato una notevole traduzione della prima parte del *Faust*; da Francesco Acri, grecista e traduttore di Platone, reduce da un soggiorno di studî in Germania. Consentivano in tale atteggiamento spirituale altri, più propriamente manzoniani; tra i quali sono da ricordare Alfonso della Valle di Casanova e Gaetano Bernardi, dipoi cassinese: e una dama, la duchessa Teresa Filangieri Ravaschieri, con la sua indivisibile amica madame Craven, scrittrice del *Récit d'une sœur* e di altri libri assai letti nella cerchia cattolica e aristocratica napoletana, anzi europea, e che pensò, per qualche tempo, a tradurre in francese la *Vita di Gesù* fornariana. Un frate, padre Ludovico da Casoria (nel quale pareva rivivere qualcosa dell'anima di Francesco di Assisi), dava un certo afflato mistico e poetico a quella società; e, sotto gli auspicî di padre Ludovico, fu fondata nel 1864 un'Accademia cattolica, e più tardi una rivista col titolo *La Carità*, e con lo stesso titolo un collegio, che raccolse per circa un ventennio i giovinetti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia (tra i quali l'autore del presente schizzo storico). Un'altra rivista era stata fondata dai cattolici già nel 1864, diretta dal barnabita padre Gaetano Milone, col titolo non breve: *Il campo dei filosofi italiani, periodico da esercitare i maestri liberamente e quel meglio che si potrà raccostarli fra loro*; dove il Galasso pubblicò il suo saggio contro l'Hegel. Il direttore, padre Milone, confutò anche lui l'Hegel, dichiarando per altro di non averlo mai letto per non trovarsi irretito nei sofismi dell'empio tedesco. — I fornariani e manzoniani coltivavano buone relazioni con gli animi affini di altre parti d'Italia: col Capponi, col Tommaseo, con lo Sclopis, con Augusto Conti, col padre Giuliani, e altrettali.

Di minore importanza era l'opposizione, che potrebbe dirsi degli scapigliati: uomini, e in particolare giovani, che volevano andare oltre lo stesso hegelismo, e credevano averlo già bello e superato. L'ultraprogressismo filosofico si congiungeva di solito in essi con l'ultraprogressismo in politica, col democratismo, col repubblicanesimo e, perfino, con qualche spunto di precoce socialismo. Soffiava nel fuoco il Mazzini, il quale da lungi, in nome della sua impalpabile filosofia, non cessava di scagliare anatemi contro gli hegeliani di Napoli. Erano tra quegli oppositori un prete o ex-prete scolopio di Larino, Alessandro Novelli, giobertiano prima, poi hegeliano, poi correttore dello Hegel, le cui triadi surrogava con quatriadi, a cominciare da quella fondamentale costituita da i quattro termini: Indeterminato, Universale, Determinato e Concreto. Il Novelli tentò di fare per l'Economia politica ciò che l'Hegel aveva fatto per la Filosofia della natura; e la costruì dialetticamente mercè le quattro categorie della richiesta, del servizio, del capitale e del credito. Strano e fantastico uomo, che si occupava principalmente nel fare sperimenti di una sua invenzione, dell'« eliografia » o stampa a sole, e nel 1863 e '64 diè fuori a furia, in undici fitti volumi, quasi tutte le opere dell'Hegel, da lui tradotte in italiano. Col Novelli tenne studio privato, e pubblicò nel 1863 una rivista intitolata *Genio e gusto*, Nicola del Vecchio, autore di romanzi sociali e di libri di filosofia della storia, propugnatore di un razionalismo filosofico superiore all'hegelismo, e che, come questo giustificava il presente, doveva giustificare a sua volta il progresso, la rivoluzione, l'avvenire. Il Del Vecchio era, come gli altri del gruppo, antiuniversitario: « La scienza è progressiva (egli scriveva): ogni corporazione regolamentata è il preciso opposto, val dire è conservativa; dunque, le Università degli studî sono la negazione della scienza, cioè l'ignoranza costituita ». Si aggiunse ad essi, proveniente dalle native Puglie, Giovanni Bovio, cinto dell'aureola gloriosa di

una scomunica lanciatagli contro dal vescovo di Trani pel libro *Il Verbo novello*, « sistema di filosofia universale » (1864). Il Bovio, com'è noto, pretendeva superare l'hegelismo col naturalismo matematico; ma era, e restò tutta la sua vita, se ne avvedesse o no, hegeliano di vecchio tipo. Le affinità mentali e di cultura, le disposizioni morali e letterarie erano grandissime tra lui e gli altri di quel gruppo; e, in particolare, col Del Vecchio, leggendo il quale sembra a volte di leggere il Bovio. Menti sveglie, senza dubbio, e atte ai voli metafisici e poetici; ma il cui difetto era nella mancanza di metodo, di sviluppo, di disciplina: le cose, per l'appunto, che avrebbero potuto imparare dallo Spaventa. Perciò la loro opposizione fu piuttosto passionale e politica che scientifica. Quanto al Novelli, che era uno stravagante non senza ingegno, riesce inconcepibile come potesse tradurre tutti quei volumi dell'Hegel, masticando egli pochissimo il tedesco e fraintendendo di continuo il testo, e pur ostinandosi nell'improba fatica. I controsensi, le lacune, l'oscurità, gli spropositi di ogni sorta, che le bruttavano, resero impossibile l'uso di quelle versioni; onde sorse perfino la leggenda che il Novelli fosse stato pagato dai gesuiti, per discreditare, con subdolo modo, il pericoloso filosofo alemanno! Lo scredito non ebbe effetto per quella via; ma per dieci e dieci anni, chiunque si fermasse a un muricciuolo o a un banchetto di libraio, potè vedere schierati gl'intonsi volumi con rosea copertina di quell'Hegel italiano; finchè, disfatti quasi tutti dall'inclemenza degli elementi, cominciano ora a riacquistare pregio come rarità e curiosità bibliografiche. — Naturalisti e positivisti ben più genuini di codesti antihegeliani (hegelianissimi così nelle virtù come, e forse più, nei vizî) furono altri, quali l'Angiulli, passato attraverso la scuola dello Spaventa e vòltosi poi al positivismo, e il Giordano-Zocchi, che da un'eclettica filosofia tradizionale si volse all'empirismo di tipo inglese. Quest'ultimo si ribellò, tutt'insieme, contro la vecchia e insipida

filosofia, alla quale aveva aderito un tempo, e contro l'indirizzo dello Spaventa, che non conobbe mai davvero con esattezza.

Ma nella università stessa, tra i suoi colleghi, lo Spaventa non trovava quel consenso e quell'appoggio che si potrebbe immaginare. Insegnava filosofia morale il Tulelli, calabrese, discepolo prediletto del Galluppi negli ultimi anni del suo insegnamento; mite uomo, mente chiara e ordinata, sebbene priva di originalità. Ben altra cultura, ben altra genialità era quella del Tari, il quale era stato nominato, come si è detto, professore di estetica. Ma il Tari, dottissimo in filosofia, d'ingegno penetrante, era poco atto a esercitare efficacia didascalica, a cagione della forma antimetodica del suo insegnamento e del suo modo di scrivere da umorista romantico; un quissimile dello Hamann o di Gian Paolo, che aspetta ancora rinomanza quale scrittore filosofico e stilista bizzarro. Egli era giunto attraverso una critica dell'hegelismo a un rinnovato kantismo, arricchito di nuovi elementi, rafforzato di polemiche contro la filosofia posteriore e culminante nell' affermazione dell' Innominabile. Amicissimo dello Spaventa, scansavano la guerra tra di loro, perchè, troppo diversi di temperamento, non trovavano il terreno sul quale scontrarsi. Anzi il Tari, cui non riusciva facile penetrare nella serrata dialettica dello Spaventa (per quanto gli sovrastasse nella varietà della cultura e nella vivacità della fantasia e dello spirito artistico), soleva dire scherzando, che il suo amico si era chiuso e asserragliato nelle questioni logiche, come «il topo romito» del Pignotti nel pezzo di cacio parmigiano: «Nel mio ritiro sol vivo giocondo, Onde non mi parlate più del mondo».

Col Vera, che insegnava storia della filosofia, con l'hegelianissimo Vera, che allora, dopo avere tradotto la *Logica* in francese, andava pubblicando con ampî comenti la *Filosofia della natura* (più tardi, avrebbe dato fuori anche la

Filosofia dello spirito e quella *della religione*), il disaccordo era anche maggiore; come accade tra uomini che pensano diversamente idee, le quali, guardate o all'ingrosso o dall'esterno, paiono simili. Lo Spaventa era, soprattutto, un critico che lavorava intorno all'Hegel, pronto a oltrepassarlo, se il lavorìo della sua mente lo conducesse a tale passo; anzi, con l'intima persuasione della necessità di questo superamento: — il Vera era uno spirito teologico, che comentava l'*Enciclopedia* come il credente i libri sacri. Lo Spaventa considerava l'Hegel come filosofo grandissimo, ma filosofo tra i filosofi, nella storia della filosofia, disposto a riconoscere ciò che di lui era già in altri e ciò che di altri doveva passare in lui: — pel Vera, nel verbo dell'Hegel si esauriva tutto il mondo filosofico. Lo Spaventa era travagliato da dubbî, come intelletto alacre e indagatore ch'egli era; — il Vera aveva fatto getto di ogni dubbio, attenendosi alla parola del suo autore. Si aggiunga che lo Spaventa aveva serbato la combattività del giornalista e la rudezza del meridionale; il Vera, dal suo soggiorno in Francia e in Inghilterra, dai suoi titoli accademici francesi, teneva qualcosa tra il diplomatico e il professore della Sorbona, frigido e compassato. Non s'intendevano, dunque: il Vera, scandalizzato delle arditezze mentali e delle novità dello Spaventa; questi, poco soddisfatto dello smidollato hegelismo dell'altro: «Vera non intende che Hegel e l'intende molto superficialmente», egli scriveva in una lettera privata a suo fratello, il 17 dicembre 1861. Le relazioni personali tra i due così diversi hegeliani erano, dunque, corrette ma fredde: da colleghi, non da cooperatori.

II.

Il Vera, da decoroso professore, teneva a distanza da sè i giovani, pago di recitare la sua lezione, come soleva, a lenta e bassa voce; laddove lo Spaventa come il Tari — il primo austero ma insistente e penetrativo, il secondo espansivo e gioviale — si affiatavano con essi e avevano (come scriveva un tedesco che frequentava allora l'università di Napoli) la « personalità socratica ». Educatore e psicologo, come ogni vero insegnante, lo Spaventa si rendeva conto delle condizioni in cui trovava la gioventù meridionale: dei vizî naturali e acquisiti che la travagliavano, e delle forti virtù che possedeva. « È incredibile (scriveva al fratello) cosa hanno fatto di questi poveri giovani, e quanti pregiudizî hanno messo loro nel capo. A Napoli, si nasce filosofo, e la filosofia è la cosa più facile di questo mondo; basta risolversi, e dire: io sono filosofo. Qui il giobertismo è diventato una specie di bramanismo, e i nuovi bramani formano una casta non meno tenace e intrigante dell'antica. Degni loro avversarî sono i così detti hegeliani napoletani, bramani anche loro in un senso opposto. È impossibile misurare la profondità della loro ignoranza — degli uni e degli altri — della storia della filosofia; ne hanno una, tutta di loro invenzione, che rassomiglia alla vera come la geografia dell'Ariosto alla vera geografia » (1 luglio '62). « Il male, che ha fatto qui il giobertismo, è incredibile. Ma finirà. Sono giovani intelligenti, svelti; solo devono persuadersi che la scienza è cosa seria, e ci vuol pazienza assai » (21 febbraio '62). E alla disciplina della scienza egli li andò sottomettendo con severità inesorabile, con amore chiuso ma ardente.

Accadde così che i giovani meglio dotati per gli studî filosofici, e i più disposti a lavorare assimilando la cultura classica e moderna, si stringessero intorno allo Spaventa. Primo

ra essi, dal maestro amato e forse preferito perchè all'acume
allo spirito critico congiungeva quella varietà di conoscenze
quella prontezza a seguire i nuovi movimenti della cultura
del pensiero, che allo Spaventa erano sempre mancate e
iù mancavano (come accade) con l'avanzarsi degli anni, era
ntonio Labriola. Degli studî giovanili del Labriola alla
cuola dello Spaventa ci resta, tra l'altro, la difesa, scritta
el 1862, della dialettica hegeliana *Contro il ritorno a Kant*,
ropugnato allora da Eduardo Zeller nella sua celebre pro-
usione di Heidelberg. Valente scolaro dello Spaventa era an-
he il calabrese Felice Tocco, il cui esame di laurea, nel
864, il primo che si avesse in un'università italiana intorno
lla filosofia tedesca, fu assai notato, avendovi egli svolto per
tre un'ora brillantemente la tesi toccatagli in sorte sulle ca-
gorie dell'Essere e dell'Essenza, del Principio e Conse-
uenza, dell'Antitesi e Contradizione. Meno versatili ed eruditi
el Labriola, e scientificamente meno produttivi, ma di tempra
losofica più robusta, erano il pugliese Donato Jaja (ora
rofessore nell'università di Pisa), e Sebastiano Maturi (che
nsegna ancora in un liceo di Napoli). Il Maturi, scosso nel
uo giobertismo dalle lezioni dello Spaventa, per nove anni
e fu ascoltatore fedele; e rinunziò alla toga di magistrato
er darsi tutto agli studî filosofici, che egli ha coltivato e
oltiva con animo religioso. Degli altri scolari che lo Spaventa
bbe in quel tempo, sono da ricordare l'Angiulli, del quale
ià si è fatto cenno e che nel 1862 si recava per perfezio-
amento in Germania, ed era pieno di ardore per l'idealismo
ssoluto e di disprezzo pei tedeschi che allora se ne andavano
iscostando; il Ragnisco, ora professore di filosofia morale a
oma; e l'abruzzese Filippo Masci (professore di filosofia
eoretica a Napoli), il quale esordì con alcuni articoli sulle
ategorie della Logica hegeliana.

Altri scolari ebbe lo Spaventa fuori dei banchi dell'uni-
ersità; e di essi il più cospicuo fu il catanzarese Francesco

Fiorentino, il quale (come ebbe egli stesso a raccontare), nel 1862, professore in Maddaloni, giobertiano, era tra coloro che si apparecchiavano a combattere lo Spaventa; ma, avendone a tal fine lette le opere, «si sentì tirare verso di lui e capì che i suoi avversarî non valevano neppure i suoi calzari». Scolaro extrauniversitario deve dirsi anche Vittorio Imbriani, che tornava in quegli anni da Berlino, nella cui università aveva seguìto i corsi del Michelet, e prendeva a insegnare a Napoli come libero docente letteratura tedesca e letteratura italiana, sulla guida di teorie estetiche idealistiche e di filosofia della storia. Il Fiorentino, nel 1863, andò professore a Bologna; e trovandosi colà come insegnante di storia della medicina il De Meis, e il Siciliani insegnante di pedagogia, formarono tutti insieme come una colonia di filosofi meridionali. Col Fiorentino e col De Meis, e per loro mezzo con gli amici di Napoli, entrò in relazioni la marchesa Marianna Florenzi, amica del re Luigi di Baviera e vissuta a lungo alla corte di Monaco, dove aveva avuto familiarità con lo Schelling e dove il ritratto di lei si ammira ancora nella Sala delle bellezze al Palazzo reale. La Florenzi pubblicava allora, presso il Lemonnier, parecchi volumetti di filosofia hegeliana, e, con poca approvazione degli amici napoletani, il saggio sull'*Immortalità dell'anima*. Del gruppo bolognese-napoletano fu in parte manifestazione una rivista, la *Rivista bolognese*, nella quale lo Spaventa inserì la sua lettera battagliera sul *Paolottismo, positivismo e razionalismo*, e parecchi articoli vi furono pubblicati appartenenti al medesimo indirizzo.

Niente, del resto, somigliava così poco a una chiesa come la scuola dello Spaventa. Fin dai primi anni vi si disegnarono tendenze varie, alcune derivanti dal vario temperamento degli scolari, altre dalla varia loro forza speculativa. Il Fiorentino, ingegno agile e curioso, non insistette nei problemi propriamente speculativi, e si diè a svolgere con erudite

ricerche la storia della filosofia italiana tracciata sommariamente dallo Spaventa; così nacquero le sue monografie sul *Pomponazzi* e sul *Telesio*, e quella più ampia sul *Risorgimento filosofico del Quattrocento*, interrotta dalla precoce morte dell'autore e di cui ci resta solo un frammento. La stessa via seguì il Tocco, che dallo Spaventa prese anch'egli solo l'interesse storico, e raccolse poi coi suoi studî sul Bruno l'eredità del Fiorentino, trincerandosi di fronte ai problemi teorici in un timido neokantismo. Il Labriola non era uomo da durare a lungo in una ricerca di pura filosofia; e, ribellatosi all'hegelismo, si volse all'herbartismo, attratto specialmente dagli studî psicologici e linguistici che quella scuola promoveva, per ripassare poi a un hegelismo di tipo marxistico, e quasi materialistico, che gli servì per altro come accompagnamento dell'opera che egli spese intorno al socialismo e alla storia dei movimenti sociali. L'Imbriani revocò in dubbio la saldezza della dottrina estetica hegeliana e seguì per questa parte piuttosto le idee del Tari, finchè non si diè tutto all'erudizione. L'Angiulli e il Masci si conversero al positivismo (confusionario nel secondo, e misto di elementi raccolti d'ogni parte). Fedeli all'hegelismo, e profondi intenditori dei suoi principî, sebbene non atti a svolgere originalmente la dialettica interna di quel sistema che il loro maestro aveva in qualche modo intravista o presentita, rimasero il Jaja e il Maturi. All'hegelismo prestò aiuto per un decennio ancora il De Meis, procurando di estenderlo ai nuovi problemi delle scienze naturali; ma negli ultimi venti anni di sua vita smise l'attività letteraria, come uomo che non avesse altro di proprio da dire, pago di leggere e conversare con gli amici.

Senonchè l'opera dello Spaventa non si deve misurare su quella pur notevole dei suoi amici personali e dei suoi prossimi scolari: misura impropria per ogni opera di verità, i cui effetti si maturano e si vedono sempre molto tardi, negli scolari degli scolari e nei figliuoli degli avversarî. L'effetto

immediato da lui ottenuto fu il rinvigorimento del metodo e della cultura filosofica. Ma forse neppure quest'effetto raggiunse il Vera, le cui lezioni nell'università di Napoli sembrarono pallide e languide, e che si ridussero a una ripetizione meccanica e verbosa del testo hegeliano. Uno solo fu allora guadagnato dalla parola del Vera: Raffaele Mariano, il quale prese dal Vera una tesi derivante da un equivoco che l'Hegel, per ragioni politiche, al tempo del suo insegnamento a Berlino, aveva lasciato sussistere nel determinare il rapporto del suo pensiero con la religione e con la Chiesa, e si fece insistente banditore agli italiani di una vacua religiosità, sorpassata ora dal modernismo, ombra che ha scacciato un'ombra. Il Mariano raccolse anche le lezioni di *Filosofia della storia* del maestro; e ne mise in istampa le doglianze, scrivendo nel 1868 un libercolo in francese sulla *Philosophie contemporaine en Italie* contro le interpretazioni che lo Spaventa aveva date dei più recenti filosofi italiani, e contro l'eterodossia hegeliana, di cui questi si era reso colpevole. Del pari, nella prefazione al libro sulla *Filosofia della storia* polemizzò contro il Lignana, che, unendosi all'opposizione antihegeliana tedesca e appoggiandosi sulle idee dell'Humboldt, aveva criticato la filosofia hegeliana della storia. Lo Spaventa non rispose (quantunque ne fosse sollecitato dall'Amiel), nè lasciò che altri rispondesse alle critiche del Mariano. Ma Vittorio Imbriani nel giornale *La Patria* (15 e 16 gennaio 1865) aveva già aperto la battaglia, scrivendo una recensione satirica degli *Essais de philosophie hégélienne* del Vera. Più tardi, il Labriola criticava aspramente (nella *Zeitschrift für exacte Philosophie* del 1872) la *Filosofia della storia* dello stesso; come, nella sua lezione di prova per la libera docenza, respinse la tesi del Vera circa l'Idea quale fondamento della storia. Nella questione, che fu assai dibattuta in quel tempo in Italia, sulla pena di morte, il Vera e lo Spaventa presero atteggiamenti opposti: il primo,

sostenendo sul fondamento della filosofia hegeliana la necessità della pena capitale, e il secondo criticandola come non legittima deduzione dal sistema. Questione, in cui forse entrambe le parti avevano torto; ma lo Spaventa e i suoi vi dimostravano ancora una volta la libertà di critica, che intendevano esercitare.

A ogni modo, queste opposizioni e questi contrasti erano vita: vita filosofica. Giobertiani, fornariani, tomisti, hegeliani di destra e di sinistra, positivisti, herbartiani, agnostici, prelati decorosi, professori autoritarî e giovinotti *bohémiens*, tutti concorrevano per la parte loro a codesta vita. La filosofia era diffusa nell'ambiente: le nuove correnti s'intrecciavano con quelle preesistenti al 1860; avvocati, magistrati, uomini politici, militari, erano intinti di filosofia e, in ispecie, di quella hegeliana (Floriano del Zio, Giuseppe de Simone, Nicola Marselli, ecc.). La moda produceva perfino i soliti effetti di involontarie caricature e di casi ridicoli. Fu di quel tempo la germinazione, presto soffocata, di una parola dialettale, onde in Calabria gli studenti si chiamavano i « *begriffi* », dal gran parlare che essi facevano, echeggiando qualche loro professore giunto fresco fresco da Napoli, di un certo termine tedesco, intraducibile ma grave di significato, il *Begriff*! Circa quel tempo anche, essendosi accesa la controversia intorno all'autenticità dei *Diurnali* di Matteo Spinelli da Giovinazzo, e combattendo contro di questa il Bernhardi in Germania e il Capasso in Italia, un avvocato napoletano, Matteo Barrella, in un suo opuscolo manifestò l'avviso che la questione fosse da risolvere « coi principî della razionale filosofia », deducendo la necessità storica di un Matteo Spinelli autore di Diurnali, nell'epoca di Federico II. Del fanatismo hegeliano del Novelli, del suo ostinato tradurre ciò che non intendeva, si è già fatto cenno. Ma questo ridicolo era il ridicolo del serio; e serio era allora, generalmente considerando, il modo d'intendere e di sentire la filosofia. Il tipo

del filosofo, propulsore di tutta la vita spirituale della società (che presso i più giovani si atteggiava come quello del filosofo-vate, apostolo della libertà politica, redentore delle plebi), era in cima agli animi di tutti.

III.

L'insegnamento universitario di letteratura non ebbe la ventura di trovare un maestro quale lo Spaventa. Il De Sanctis fu preso dalla vita politica, deputato e più volte ministro dell'istruzione; e, nominato nel 1863 (essendo fallita la nomina dell'Herwegh) professore di letteratura comparata, non potè occupare la cattedra. Invece la direzione di quella parte d'insegnamento fu assunta da Luigi Settembrini: cuore fervido, anima candidissima, uomo di gusto e di buon senso, artista della parola; ma intelletto scarso di virtù speculativa, e perciò tratto a giudicare di arte con criteri estrinseci, dedotti dal contenuto morale e politico e al lume dell'ovvio e superficiale buon senso. Il suo insegnamento si rispecchia nelle *Lezioni di letteratura italiana*: bel libro, schietto, vivace, senza mutria pedantesca e frigidità scolastica, arricchito di notizie su cose e scrittori meridionali generalmente poco noti. Ma così il suo insegnamento come il suo libro non produssero fervore d'idee, perchè, in realtà, proseguivano un metodo esaurito e oltrepassato, che era quello della storiografia letteraria del Risorgimento italiano d'ispirazione politica e nazionale. L'entusiasmo pel libro, la venerazione per l'autore, rimasero confinati al libro e all'autore. Tanto meno produssero effetti in quanto, proprio in quegli anni, il De Sanctis, cedendo alle insistenze dei suoi amici e scolari, aveva preso a raccogliere i saggi critici, sparsamente inseriti nelle riviste piemontesi, dei quali durava la fama ma pochi avevano diretta conoscenza. Un primo volumetto ne uscì nel 1866.

Seguirono nel 1869 il *Saggio sul Petrarca*, rielaborazione di un corso tenuto a Zurigo dieci anni innanzi; e poi nel 1870-1 la *Storia della letteratura italiana*, disegnata dapprima come compendio per le scuole; e ancora, nel 1872, la raccolta dei *Nuovi saggi critici*. Questi libri davano il superamento dell'indirizzo settembriniano, e in genere di tutto l'indirizzo politico della critica letteraria. Più esplicite apparvero l'opposizione e la novità nell'articolo che nel marzo 1869 il De Sanctis scrisse nella *Nuova antologia* intorno al libro del Settembrini, rifiutandosi di considerarlo come lavoro di scienza e presentandolo come opera d'arte. Di questo giudizio il Settembrini si dolse vivamente; e chi vi fu presente mi narrava dell'incontro tra i due amici: l'uno dei quali, il Settembrini, diceva di essere stato « assassinato », e l'altro sosteneva, invece, di avergli eretto a suo modo un piedistallo di gloria. — Altri intanto (senza contare l'opposizione clericale, del resto giustificata di fronte al passionale anticlericalismo del Settembrini) censuravano le *Lezioni di letteratura italiana*: il pugliese Francesco Montefredini, già scolaro del De Sanctis, uno strano uomo tutto preso dall'idea che l'Italia fosse stata condannata a irrimediabile decadenza sin dalla fine dell'impero romano, e germanista o pangermanista, come oggi si direbbe; — e il calabrese Bonaventura Zumbini, ingegno più equilibrato, ma non molto largo, il quale, criticando il Settembrini, criticò insieme il De Sanctis, ponendo l'ideale di una critica che tenesse conto così del valore del contenuto come di quello della forma. Il che parve a molti, allora e poi, un pensiero assennato: segno che la critica del De Sanctis non era davvero penetrata nelle menti, e, soprattutto, che non se ne erano intesi gl'intimi e necessarî presupposti filosofici. Se ciò fosse accaduto, della teoria dello Zumbini si sarebbe fatta pronta giustizia; come per altro fece, dal suo canto, il De Sanctis, avvertendone la fragilità logica, derivante dall'aver frainteso il significato filosofico di « forma ».

Solamente nel 1871 il De Sanctis (che nel 1869 era venuto a Napoli a tenervi le cinque conferenze pel centenario del Machiavelli) salì la cattedra e, per circa cinque anni, vi fece corsi del tutto originali, dei quali rimangono a noi come risultato le monografie sul *Manzoni*, sulla *Scuola moderata* e la *Scuola democratica italiana del secolo XIX*, e sul *Leopardi*. Il De Sanctis aveva, nel dare vita a quella che è stata chiamata la sua « seconda scuola », due fini che confluivano poi in un solo: voleva che la scuola fosse educazione di tutto lo spirito, della mente come della volontà, formatrice dell'intelligenza e del carattere; e voleva che fosse un laboratorio in cui, sotto la guida del maestro, gli scolari leggessero libri e facessero indagini, e da cui la lezione cattedratica uscisse, in ultimo, quasi riassunto del lavoro comune. Ma se gli fu possibile raggiungere il primo scopo, non così avvenne pel secondo: un po' per cagione dell'ambiente, perchè la scuola di lui era frequentata dagli studenti universitarî di tutte le facoltà, che venivano a cercarvi una soddisfazione spirituale alquanto vaga e passiva; un po', pel carattere medesimo del De Sanctis, il quale non era uomo da rinserrarsi tutto nella cerchia scientifica, con quel tanto di pedanteria, di sana pedanteria, che in essa è pur necessaria. Era impossibile che l'indirizzo del De Sanctis vigoreggiasse senza un approfondimento filosofico e una sistemazione del suo pensiero estetico, rimasto alquanto aforistico, e senza un gran corredo di ricerche storiche: cose tutte delle quali egli sentì e affermò l'esigenza, ma che non ebbe nè modo nè attitudine ad eseguire. Onde accadde che il suo insegnamento, se fornì per la vita intera i giovani che lo frequentavano di certe idee direttive e di certe disposizioni spirituali, non produsse, per allora, un movimento scientifico. I più dei suoi scolari di quel tempo si volsero alla vita pratica, diventando avvocati, uomini politici, finanzieri (Arcoleo, Salandra, Marghieri, Abignente, Fortunato, Zammarano, e via dicendo);

e di quelli che si dettero agli studî letterarî il più valoroso, Francesco Torraca (al quale si deve se a noi, che non potemmo udirne la viva parola, sono state conservate le lezioni del maestro), pure attenendosi ai criterî estetici desanctisiani e valendosene assai bene all'occorrenza, fu attratto in ispecial modo dalle ricerche storiche e filologiche in largo senso, nelle quali si manifestò critico acutissimo.

Innanzi al pensiero e all'opera del De Sanctis rimanevano come sbalorditi i superstiti della scuola del Puoti (compagni un tempo di lui, e da lui a grande distanza lasciati indietro), bravi maestri di lingua, che proseguirono l'opera loro nelle scuole secondarie pubbliche e private, adoperando i testi del trecento ristampati dal Puoti, le *Lettere* raccolte da Elia Giardini, gli *Esempî di bello scrivere* del Fornaciari. Tali Bruto Fabbricatore, Gabriele de Stefano, Leopoldo Rodinò, e altri uomini onorandi per bontà d'animo e ingenuo affetto alla lingua e alla grammatica italiana. Di Leopoldo Rodinò (del quale sono stato scolaro, ahimè, degenere) ricordo che, consigliere comunale, una volta, offeso il suo delicato senso grammaticale dalla frase « Signorie loro » che risuonava nelle relazioni della Giunta e nei discorsi dei colleghi, chiese la parola senz'aver nulla da dire, semplicemente per infiorare il suo breve discorso di una decina di « Signorie vostre » ! — Opposizione tentarono, invece, i fornariani: della quale è documento l'*Arte del dire* dell'abate, libro più filosofico in apparenza di quelli del De Sanctis, ma falso, arbitrario e reazionario nel fondo, e la cui efficacia rimase confinata nelle accademie dei preti. Anche i manzoniani, che si raccoglievano intorno ad Alfonso della Valle, uomo di aureo carattere, fondatore di un grande istituto operaio pei bambini delle classi povere di Napoli (morì a 42 anni, nel 1872), si tennero lontani dalle nuove ardite idee del De Sanctis e vi mossero qualche contrasto; come si vede dalla bella prefazione del Persico agli *Scritti e lettere* del Della Valle, in cui si combatte la dottrina

dell'indipendenza dell'arte. Dai manzoniani di Napoli, e propriamente dal Della Valle (al quale il Manzoni diresse una ben nota lettera sulla lingua italiana), provenne l'idea di uno studio comparato delle due edizioni dei *Promessi sposi*, e il Persico ne diè saggio nell'elegante studio critico *Due letti*. Erano poi, essi tutti quanti, dantisti; facevano, nelle loro amichevoli riunioni, letture della *Divina commedia*; il Della Valle raccolse una collezione dantesca (che ora è nella Biblioteca universitaria di Napoli) e propose (credo, pel primo) l'idea d'un *Giornale dantesco*. Ma come l'ossequio pel Manzoni era espressione dei loro sentimenti di morale cattolica e liberale insieme, così il culto di Dante aveva nei loro animi motivi patriottici e religiosi, che se non giovavano alla scienza propriamente detta, testimoniavano nobiltà d'intenti, non veduta più quasi presso i noiosissimi dantisti dei giorni nostri, accademici della nuova Italia.

Come gli studî sulla letteratura italiana ricevevano, mercè la nuova università, indirizzo diverso da quello pedantesco e grammaticale delle vecchie scuole, così gli studî delle letterature classiche sarebbero dovuti passare, ma non passarono per allora, dal metodo umanistico a quello storico e filologico. Nell'indirizzo umanistico erano, in Napoli, valenti cultori di latino: monsignor Mirabelli, Quintino Guanciali, Vincenzo Padula, l'abate Perrone, Gennaro Seguino, il canonico Barbati; altri vivevano nelle provincie, come nell'Abruzzo Errico Casti e nelle Calabrie Diego Vitrioli: poeti quasi tutti (il Guanciali scrisse poemi sull'omeopatia, il Vitrioli sulla pesca del pesce spada, il Mirabelli, in quattro grossi volumi, una *Petreide*, storia della Chiesa da san Pietro in giù). E la cattedra di letteratura latina fu ottenuta appunto dal Mirabelli, il quale per quella cattedra scrisse un'opera sul *Pensiero romano*, che, come il suo poema, era poco leggibile e da ben pochi fu letta. Così, per questa parte, continuò l'avviamento rettorico. Il Mirabelli, avendo una volta data lettura

a un amico di un suo pezzo d'eloquenza, in cui si parlava delle api come nascenti dalla carogna del cavallo, ebbe a riceverne la rivelazione che la cosa procedeva un po' diversamente da come la narrava Virgilio; onde, sortagli curiosità e spinto dall'amico, si recò con lui a visitare la sezione di apicoltura nella Scuola di Portici. Osservò tutto minutamente, in silenzio, senza segno di stupore; ma, al termine della visita: « Dio buono! (disse, levando gli occhi in faccia al suo compagno) — e io, che avevo scritto quel mucchio di corbellerie! ». — Ingegno aperto alle idee moderne e cultura di lingue e letterature moderne possedeva l'insegnante di letteratura greca Ferdinando Flores; ma, oppresso da svariati insegnamenti, non potè dare alla scienza tutto sè stesso; e di lui, oltre il saggio su Aristofane pubblicato nel 1860 e qualche altro piccolo scritto, ci resta solamente una traduzione in prosa delle *Odi olimpiche* di Pindaro (1866), con introduzione e ampî comenti, spesso assai sottili. L'Imbriani, che aveva cominciato a insegnare letteratura tedesca, si dette poi anch'egli allo studio della letteratura italiana; e notevole, sebbene artificioso non poco, fu il suo corso del 1866 sullo svolgimento della poesia e della metrica e sulla poesia popolare italiana: nella quale ultima egli vide (per effetto di curiosa illusione) i frammenti di un epos popolare.

Progresso fecero, invece, gli studî archeologici, che vantavano belle tradizioni, e anche di recente erano rifioriti presso di noi con Francesco Avellino, il cui migliore discepolo, Giulio Minervini, proseguì il *Bollettino archeologico napoletano*, fondato nel 1842 dall'Avellino e nel 1861-2 intitolato *Bollettino archeologico italiano*. Il Fiorelli aveva dato nuovo impulso e più moderno metodo agli scavi di Pompei (del 1872 è la sua *Relazione*, che fece epoca, scritta per l'esposizione di Vienna), coadiuvato da Michele Ruggiero, che gli successe in quella direzione; e dal Fiorelli e dalla scuola tedesca derivarono il De Petra, che ebbe la cattedra

di archeologia e tenne la direzione del Museo di Napoli, e il Sogliano, che dirige ora gli scavi di Pompei e ha cattedra di antichità pompeiane.

Ma questi progressi non si attuarono senza contrasto da parte degli antitedeschisti, i quali, in questo campo, furono forse più tenaci e vivaci che non in altri. Gli antitedeschisti napoletani ebbero varia provenienza e carattere. Alcuni erano retori, non privi per altro di un certo sentimento della solennità e dignità romana, come il Mirabelli; il quale, venuto il Mommsen a Napoli, lo invitò ad ascoltare una sua lezione, che fu un'invettiva in latino contro il giudizo che di Cicerone aveva dato lo storico tedesco, cui il Mirabelli si rivolse direttamente nella perorazione: « *Tu, Germane*, ecc. ». Altri erano patrioti alla Settembrini, che, senza corredo di studî in materia, vedevano sempre nei tedeschi i barbari, incapaci per tradizione, per manco di finezza, e fors'anche per istintiva ostilità di razza, d'intendere le cose latine e italiane. Altri ancora erano uomini d'ingegno vivace ma poco critico, dotti di una cultura antiquata e unilaterale, come il Padula, autore di un comento all'*Apocalissi*, nel quale assumeva di provare storicamente che questa fu profezia avverata, e di una *Protogea*, che pretendeva ricondurre la toponomastica europea alla lingua ebraica. Altri, infine, erano ingegni critici e scientifici, molto acri e severi, i quali sentivano la forza della tradizione archeologica nazionale e avvertivano certe debolezze della filologia germanica; ma, già innanzi negli anni, autodidatti, formatisi di solito in paeselli di provincia, bisbetici, irritabili (quali sono veramente non già i vati, ma gli archeologi!), si ostinavano a guardare con un sol occhio: retrivi, ma non più unilaterali, in effetti, dei progressisti fanatici. Di essi il più dotto e il più forte ingegno fu Carmelo Mancini di Collelongo, medico condotto in comuni di Abruzzo, divenuto archeologo per passione sortagli negli ozî delle condotte, interpetre e critico acuto di

epigrafi e monumenti romani, dialettico e polemista vigoroso. Esperto assai di cose tedesche e inglesi, ma lavorante con vecchi metodi e troppo arrischiato escogitatore di ravvicinamenti etimologici e d'interpetrazioni mitografiche, era Nicola Corcia; il quale dal 1842 al 1853 aveva pubblicato una *Storia delle due Sicilie*, geografia storica dell'Italia meridionale nell'antichità, e continuò ancora per un quarantennio quelle ricerche, allargandole alle città della Grecia e dell'Asia Minore.

A combattere i residui del nazionalismo e del municipalismo filologici si rivolse in certo modo il piemontese Giacomo Lignana, che era stato nel 1847 e '48 studente a Bonn, ed ebbe nel 1861 la cattedra di storia delle lingue nell'università di Napoli; ma più ancora forse intese a battagliare in favore della filologia, e in ispecie della così detta filologia comparata, contro il filosofismo storico, del quale nell'università di Napoli era rappresentante il Vera. Il Lignana abbracciò rami svariati di studio; ma strinse sempre poco, quantunque in Napoli operasse come utile « *colporteur* » d'idee e di libri, e a lui si dovesse, tra l'altro, lo studio dell'Herbart e degli herbartiani fondatori della così detta *Völkerpsychologie* (donde, la conversione del Labriola). Da lui non procedette un moto di studî filologici sulle letterature orientali; come, d'altra parte, non si riuscì, nè allora nè poi, a trasformare e vivificare il Collegio dei Cinesi, ribattezzato « Reale Istituto orientale », che vantava belle tradizioni, ma non è diventato nè un istituto scientifico nè una scuola pratica di lingue pei bisogni dei consolati e dei commerci. Nella scuola del Lignana cominciò a farsi notare il Kerbaker, il quale doveva essergli successore nella cattedra; e alla scuola di lui lesse, nel 1868, un saggio di quella traduzione del *Carretto di argilla*, pubblicata testè completa.

La storia antica ebbe nell'università un eccellente insegnante in Giambattista Calvello, autodidatta, professore al

tempo dei Borboni nel Collegio di musica e nelle scuole private. Il Calvello possedeva tutte le doti e la preparazione di un vigoroso storico: conoscenza diretta dei testi e informazione piena della critica intorno a essi; studî politici, economici, sociali, geografici: sguardo sintetico e fantasia ricostruttrice. Ma, uomo modestissimo e affatto dedito ai suoi doveri d'insegnante, spendeva tutto sè stesso nella scuola; amatissimo dagli scolari, che ne serbano ancora vivo ricordo. Alla sua morte, nel 1874, non si trovarono presso di lui altri manoscritti che quelli nei quali radunava i materiali per le sue lezioni. Vita ammirevole che, per altro, non produsse effetti adeguati e non valse a irrobustire, come poteva, la nostra rachitica storiografia dell'antichità: nuova conferma, che ai tempi nostri vale assai più un libro che molti corsi di lezioni, ottimi che siano. Che cosa sarebbe rimasto dell'insegnamento del De Sanctis, se egli non si fosse risoluto a scrivere i suoi libri? e che cosa dell'ultimo suo insegnamento, se un amoroso discepolo non avesse raccolto la sua parola? Il Calvello non ebbe, o, per meglio dire, noi non abbiamo avuto questa fortuna che la parola del Calvello venisse serbata in iscritto. — Il De Blasiis, abruzzese di Sulmona, che insegnava storia moderna, dopo avere vinto un premio dell'Accademia Pontaniana col libro su *Pier della Vigna*, aveva dato fuori, frutto di lunghe ricerche, la prima storia critica della *Insurrezione pugliese e la conquista normanna* (1864-73); ma l'efficacia di lui si svolse, come vedremo, non tanto nell'università, quanto in altro istituto.

IV.

Tale era tra il 1860 e il 1875 la fisonomia dei principali insegnamenti di filosofia e lettere nell'università di Napoli. I professori si sentivano apportatori e produttori di qualcosa

di nuovo e di utile nella vita spirituale della nazione: parecchi di essi, come lo Spaventa, il De Sanctis, il Tari, il Settembrini, avevano la coscienza di essere qualcosa più che insegnanti: educatori ed eccitatori di tutte le forze morali. Il Settembrini, tra gli altri, si oppose vivacemente, se non con fortuna, al burocratismo minacciante, alle «tesi» per gli esami e a simile roba; e scrisse contro il disegno di tramutare la facoltà di filosofia e lettere in una fabbrica d'insegnanti: egli anzi avrebbe voluto che gli studenti di tutte le facoltà seguissero un corso biennale introduttivo di lettere e filosofia. Nel che s'incontrava col De Meis, il quale nel *Dopo la laurea* (1868-9) presegnava un'alta preparazione di studî letterarî e filosofici a coloro che volevano darsi alle scienze naturali e alla medicina. I corsi universitarî più importanti erano, infatti, frequentati da studenti di tutte le facoltà, e anche da studiosi liberi: nei giornali (la *Libertà*, il *Pungolo*, il *Roma*), comparivano talora come appendici, al posto del romanzo, le lezioni del De Sanctis, raccolte, come si è detto, dal Torraca. I discorsi inaugurali dell'anno accademico erano vivamente attesi e parecchi rimasero memorandi, come quello del Tommasi nel 1866 sul *Naturalismo moderno*, quello del Lignana, l'anno appresso, sulla *Filologia nel secolo XIX*, quello del De Sanctis nel 1872 su *La scienza e la vita*. L'università mise a concorso temi fra gli studenti, e celebrò solenni distribuzioni di premî, come nel 1863 con l'intervento del principe Umberto e con un discorso del Settembrini. Sorsero nell'atrio dell'edifizio universitario le quattro statue di Tommaso d'Aquino, Pier della Vigna, Giordano Bruno e Giambattista Vico, intorno alle quali pronunziò nel 1864 un discorso il De Blasiis: un'altra statua del Vico sorgeva nella Villa nazionale, e una lapide quasi espiatoria dei torti che l'Università aveva avuto contro quel grande fu infissa sulla facciata della casa già da lui abitata. Fu elevato anche allora, nella piazza del Mercatello, per iniziativa e attività del

Settembrini, il monumento a Dante, simbolo d'italianità. Che più? Si riuscì perfino a promuovere tra gli studenti recite di commedie plautine (in latino, s'intende), i *Captivi* e il *Trinummus* (1875 e 1877), per le quali il Mirabelli compose prologhi e intermezzi.

Il movimento universitario napoletano di quei primi anni dell'unità attrasse l'attenzione anche fuori d'Italia, principalmente sotto l'aspetto filosofico. Mentre l'hegelismo decadeva in Germania e in tutta Europa, sembrava che avesse trovato rifugio e vita prospera nel mezzogiorno d'Italia. A questa superstite colonia hegeliana accennava lo Schérer nella *Revue des deux mondes*; e gli scolari del Cousin davano braccio per combatterla ai cattolici italiani. Ma con interessamento e con giubilo (che aveva perfino del puerile) la guardava il gruppo degli hegeliani tedeschi, che, raccolti intorno a Carlo Ludovico Michelet, avevano costituito la Società filosofica di Berlino e pubblicavano, dal 1860, la rivista *Der Gedanke*. Furono corrispondenti di essa dall'Italia il Marselli, il D'Ercole e altri; e ai curiosi articoletti filosofici del Marselli intorno al processo della unificazione italiana il Michelet apponeva comenti e lamenti sul ritardo della Germania a seguire l'Italia su quella via indicata dalla storia. Nel 1861, dandosi notizia della nomina del De Sanctis a ministro di pubblica istruzione del regno d'Italia, si aggiungeva: «Si spera che egli sarà, in Italia, per la filosofia, quello che l'Altenstein [cioè, il barone von Stein, il ministro fautore dell'Hegel e autore della legge scolastica prussiana del 1819] fu in Prussia»; e si notavano le triste sorti della filosofia in Germania, dove essa era ridotta alla condizione di «*ecclesia pressa*» (1). Perfino si applaudiva a un reboante discorso tenuto dal generale Cialdini in Napoli, in cui era una volata

---

(1) A. I, fasc. IV, p. 74.

circa la precedenza del Pensiero sull'Azione! (1). « Napoli (si diceva in quella rivista, nel 1862) (2) è ora il centro dell'incipiente moto filosofico in Italia. » Le prolusioni del Settembrini e di Paolo Emilio Imbriani vi furono riassunte: il Michelet vi espose minutamente (3) la memoria accademica dello Spaventa (1864) sulle *Prime categorie della Logica hegeliana*, rallegrandosi che contro le obiezioni del Trendelenburg venisse sì valido aiuto dal remoto sud di Europa, e, quel ch'è più, da un « non-hegeliano » (perchè tale doveva apparire lo Spaventa a quegli hegeliani). Vi si dava notizia degli splendidi esami, sostenuti dal Tocco intorno alle dottrine della filosofia germanica. Ma qualche dolore recò a quei tedeschi il loro amico e consocio Vittorio Imbriani, il quale nella sua prolusione del 1863 *Del valore dell'arte forestiera per gl'Italiani* (4) cominciò ad assumere atteggiamento antitedesco: un po' per bizzarria, ma un po' anche con qualche giusto motivo, noiato com'era delle esagerazioni tedescofile di quel tempo. Peggio fu, quando l'Imbriani attaccò il Vera; e, peggio dei peggio, quando un dottore tedesco, Teodoro Sträter, che nel 1864 e '65 soggiornò in Napoli, inviò alla rivista sei lettere *Sullo stato della filosofia in Italia e sulla società napoletana*. L'Imbriani, punto a sdegno tra l'altro per la poca deferenza che colui aveva mostrato verso il bel sesso di Napoli, gli lanciò contro opuscoli satirici, e tentò in tutti i modi di provocarlo a duello; con alta disapprovazione dei gravi hegeliani di Berlino (5). Del resto, quelle lettere dello Sträter contengono un quadro molto esatto dei lavori e dell'insegnamento dello Spaventa, del Vera e del Tari, e

(1) Vol. cit., p. 256.

(2) Vol. III, p. 54 segg.

(3) Vol. v, fasc. 2.

(4) Recensita dal Boumann, IV, 273-7.

(5) Vol. VI, pp. 147-8.

prognostici assai benevoli sull'avvenire della filosofia in Napoli. Sono parecchi mesi (egli scriveva) che vivo tra professori e studenti e ascolto le lezioni, e « posso assicurarvi che se la filosofia moderna avrà mai un avvenire, una vita più intensa e uno svolgimento più ricco, ciò non avverrà nè in Germania nè in Francia nè in Inghilterra, ma in Italia, e particolarmente in queste meravigliose spiagge del mezzogiorno, in cui già i filosofi greci pensarono i loro pensieri immortali. Una vivacità affatto propria, un'intensa energia, un carattere spiccato: ecco ciò che distingue il filosofare di qui dalla erudizione di libri e di tavolino, che sempre più imperversa in Germania. In questi italiani... la filosofia è diventata ciò che dal Fichte in poi dev'essere: vita, azione, carattere personale; direi, religione del cuore, e non già occupazione tra le altre occupazioni del cervello ». In un'altra lettera ricordava le parole dell'Herder sull'Italia meridionale: « Queste splendide coste sono state sempre la sede di un libero pensiero »; e aggiungeva che nel carattere del napoletano c'è, in grado che forse non è agevole ritrovare altrove, « un miscuglio di elementi naturalistici e di elementi dialettici ». Questi e simili giudizî movevano Franz Hoffmann a scrivere nel 1865, da Würzburg, una lunga lettera allo Spaventa, per rivolgere l'attenzione di lui sulla filosofia del Baader, come tale che, meglio dell'hegelismo, poteva rispondere al progresso che gli Italiani stavano compiendo. Nel 1868 Carlo Rosenkranz, in un libro sul Vera e sulla filosofia hegeliana della natura, si compiaceva di vedere rinascere il tedesco dello Hegel nella lingua italiana; e recava i nomi degli studiosi napoletani. Fuori del campo hegeliano, Marc Monnier scriveva nel 1865 un bene informato articolo nella *Revue des deux mondes*, su *Le mouvement italien à Naples de 1830 à 1865 dans la littérature et dans l'enseignement*; e l'Amiel, nel 1868, sperava trovare in Napoli interessamento e collaborazione per la *Revue de*

théologie et philosophie, che cominciava a dar fuori in Ginevra. Napoli (scriveva l'Aleardi in una sua lettera del 1865 allo Zendrini) « è il paese dove più si ami tra noi la scienza, e quasi si adori, e dove troverete entusiasmi e moltitudini di uditori ».

A promuovere le relazioni e gli scambî con l'estero giovava quella libreria Detken, la quale (come abbiamo detto in principio) nel decennio tra il 1850 e il 1860 provvedeva nascostamente gli studiosi di libri vietati dalla polizia: cosicchè, dopo il 1860, essa divenne un naturale ritrovo di liberali e studiosi, una spontanea e viva accademia. Ogni sera, dalle sette alle otto, convenivano colà professori, letterati, giovani studenti; e si accendevano conversazioni e discussioni, suscitate di solito dai libri che uscivano alla giornata. Tra gli assidui frequentatori di quei convegni erano il Lignana (il quale, nel 1862, aveva fatto un viaggio in Persia con l'ambasciata italiana, e aveva rivolto in quell'occasione un discorsetto in persiano allo Sciah, ottenendo l'effetto che questi gli facesse dire per mezzo dell'interpetre, che « non comprendeva il francese! »), il Fiorelli, il De Blasiis, il Del Grosso, il padre Tosti quando scendeva da Montecassino, Antonio Labriola, e un altro giovane, il Cherubini, che dava di sè grandi speranze e finì poi oscuramente in provincia. Il Detken, che era presidente del Circolo tedesco di Napoli, aveva anche per questo suo ufficio l'opportunità di condurre a quei colloquî i dotti stranieri, che passavano per Napoli. Tra gli altri, nel febbraio del '64 capitò colà Ippolito Taine, che fa menzione di quel ritrovo nel suo *Voyage en Italie*: « *Tous les livres intéressants ou savants* (egli dice) *d'Allemagne, d'Angleterre ou de France, arrivent chez le libraire Detken: les plus solides ouvrages de psychologie, de droit, de linguistique, surtout de philosophie, trouvent là des acheteurs: la boutique est le soir une sorte de club littéraire* ». E soggiungeva, al ricordo di quel ritrovo: « *C'est un plaisir que de*

voir ces fines têtes italiennes, ces yeux expressifs, et de deviner, sous les façons réservées, l'ardeur intérieur: ils expriment haut ou laissent percer cette joie profonde d'un homme qui remue ses membres après avoir été longtemps en prison ». Egli fu colpito soprattutto da un giovane (che credo fosse appunto il Cherubini): « *J'ai vu un jeune homme de vingt et un ans qui a travaillé ainsi tout seul et pour lui même, et qui sait le sanscrit, le persan, une douzaine de langues, qui connait fort bien Hegel, Herbart, Schopenhauer, Stuart Mill et Carlyle, qui est au courant de tous nos écrits français et de toutes les nouveautés allemandes, de tout ce qui tient au droit, aux philosophies, aux études de linguistique et d'exegèse. Son érudition et sa compréhension sont celles d'un homme de quarante ans: maintenant il va compléter son éducation en passant une année à Paris et à Berlin* ».

Con siffatta splendida affermazione dell'università italiana andò di pari passo la decadenza e la fine dell'insegnamento privato di Napoli, combattuto anche con misure legislative per opera specialmente del Bonghi, il quale prescrisse per tutti i laureandi l'obbligo dell'« immatricolazione ». Si è visto il carattere retrivo di quegli « studî » rispetto all'insegnamento dello Spaventa. Questi nelle lettere al fratello li giudica molto severamente: « In generale, fuori dell'Università, l'insegnamento è anarchico, confuso, superficiale e anche retrogrado. La rigenerazione, la vera rigenerazione dell'ingegno, non può venire che da essa » (1). La stessa avversione fu partecipata dagli uomini maggiori di quel tempo. Unica, o quasi, eccezione il Settembrini, il quale prese con animo generoso la difesa del libero insegnamento, che durava in Napoli (egli diceva) da oltre sei secoli, e che invano i vicerè spagnuoli avevano cercato di spegnere, minacciando multe,

---

(1) Lettera del 21 febbraio '62.

relegazioni ed esilî. «Ripensando io all'origine di quest'insegnamento privato, e alla resistenza che sempre ha opposta ai governi che non mai hanno potuto distruggerlo, io credo che esso nasca necessariamente dalla natura del nostro intelletto. Il napoletano non ha avuto mai libertà politica; perchè ha avuto sempre una libertà superiore alla politica; ha lasciato il corpo e gli averi a chi ha voluto comandarlo e straziarlo, e si è ritirato nei vasti e liberi campi dell'intelletto: ivi non cede mai d'una linea, ivi resiste a chi lo assale, ivi è uomo. Se cedesse anche ivi, ei non sarebbe uomo. Quindi la libertà per lui è sterminata, e, se gli parlate di leggi, vi risponde: ma la legge è giusta? e si solleva contro l'autorità, e non obbedisce che o alla forza o a quello che a lui pare ragionevole; quindi le visioni e i disegni stravaganti di molti, e le speculazioni dei savî sempre ardite e tendenti ad aprire novelle vie; quindi il voler scegliere da sè il maestro, e non accettar quello dato dal governo. Qualcosa adunque pur la rappresentano nel mondo i napoletani; essi soli non ebbero mai l'Inquisizione, che travagliò i corpi e le coscienze di tutta Europa; essi soli non accettarono mai l'insegnamento ufficiale, non riconobbero mai autorità e dittatura nel sapere; essi i primi filosofarono in Europa sprezzando l'autorità più riverita nelle scuole». E ancora: «La libertà dell'insegnamento è istituzione tutta nostra, e, come l'abbiamo noi, non l'ha nessun popolo d'Europa. Sia caso, sia merito, sia quel che volete, noi l'abbiamo; e finora è stata per noi un gran bene. Non la distruggiamo per cieca imprudenza, ma serbiamola qualche altro tempo; vediamo che effetti produrrà, ora che è unita alla libertà politica, e da questi effetti prenderemo norma per un sicuro giudizio. Sarà un male per noi; ne abbiamo tanti, lasciateci anche questo: fra dieci, quindici anni, vedremo questo male dove andrà a cascare».

La ragione era dalla parte dello Spaventa o da quella del Settembrini? Certo è che il partito dei distruttori e

unificatori a ogni patto vinse; e l'insegnamento libero e gli studî privati sparirono innanzi alla nuova università creata dallo Stato italiano e che era in doppio modo forte, avendo dalla sua parte così la legge come il merito. Ma bisogna guardarsi dallo scambiare questa sparizione per una vittoria dell'istituzione statale sopra quella nascente dall'opera spontanea dei cittadini. Se l'università prevalse allora non soltanto per forza di legge (facile e infeconda vittoria), ma per la vigoria spirituale di cui effettivamente dette prova, ciò fu perchè essa potè giovarsi degli uomini che erano, o erano stati, a capo degli Studî privati, e si erano formati da sè per vocazione e in libera concorrenza. Studî privati avevano così lo Spaventa come il De Sanctis, prima del 1848; e negli studî privati erano il Palmieri, il Mirabelli, il Savarese, il Capitelli, il Trudi, il De Angelis, il Ramaglia, il Cardarelli, e, si può dire, tutti quanti. Cosicchè la nuova Università di Napoli non fu altro, in gran parte, che l'aristocrazia stessa degli Studî privati; donde, la vittoria che doveva necessariamente riportare su questi, stremati delle loro forze migliori e affidati a uomini di poca capacità o a mestieranti. Il De Sanctis, quando insegnava nell'università, non riuscì mai a persuadersi di aver cangiato istituzione e gli accadeva sovente di dire: «il mio Studio», invece di: «la mia cattedra». Sicchè il Settembrini aveva anche lui ragione quando proponeva di non abolire niente e di stare a vedere. Bisognava infatti vedere se l'università avrebbe serbato la forza originaria, spariti che fossero gli uomini provenienti dagli Studî privati, gli ex-preti (erano preti spretati e frati sfratati moltissimi di quegl'insegnanti e quasi tutti quelli di filosofia) passati al laicato, i rivoluzionarî mutati in uomini di governo, gli autodidatti diventati professori ufficiali

V.

Anche in altre istituzioni, che le erano congiunte, si mostrò la vigoria della vita universitaria di quegli anni.

Delle due accademie di Napoli, quella Reale e la Pontaniana, la prima fu riformata e divisa in tre sezioni, di scienze fisiche e matematiche, di archeologia, lettere e belle arti, e di scienze morali e politiche; e quantunque nessuna di esse (o per lo meno nessuna delle due ultime, chè di queste soltanto siamo in grado di discorrere) attendesse a quei lavori di collaborazione, che soli giustificano ai tempi nostri le accademie (raccolte sistematiche di materiali, serie di testi, edizioni critiche delle opere dei grandi scienziati e pensatori e umanisti, e via dicendo), pure gli uomini, che entrarono a farne parte, seppero onorarle con la loro opera individuale.

L'Accademia di lettere e archeologia serbò, per altro, nei primi tempi, carattere alquanto retrivo; tanto che ne rimasero esclusi il Settembrini e il De Sanctis, poco graditi ai cattolici e ai clericaleggianti; la sezione archeologica mancò al cómpito d'illustrare quell'importantissima regione di scavi che è l'Italia meridionale e di mandare innanzi la pubblicazione dei papiri ercolanesi. Più viva e moderna si affermò l'Accademia di scienze morali e politiche, nei cui atti e rendiconti vennero pubblicati quasi tutti i lavori dello Spaventa e del Tari, e parecchi del Vera, del Bonghi e del Fiorentino. Il De Sanctis, nominatone socio, vi lesse qualche breve nota: egli non era uomo da accademie; e la sua schietta tendenza si fece strada in un'altra istituzione, il « Circolo filologico », da lui fondato nel 1876 per diffondere la conoscenza delle lingue (per mezzo di scuole serali) e della cultura moderna (per mezzo di conferenze). Vi si tennero, infatti, molte e belle conferenze, tra le quali nel 1879 quella dello stesso De Sanctis

sullo *Zola e l'Assommoir*, e nel 1883, l'ultima che egli facesse, sul *Darvinismo nell'arte*: testimonianze di uno spirito aperto, simpatico e giovanile, che si sforzava di seguire e intendere nel loro significato i moti del pensiero e dell'arte contemporanei.

Sotto la diretta efficacia dell'università era la biblioteca universitaria, la quale, specialmente per opera di Tommaso Gar, uomo valente negli studî storici e assai esperto nella letteratura tedesca, si fornì della suppellettile filosofica, filologica e scientifica moderna. La biblioteca Borbonica invece (poco generosamente, come notava a ragione l'Imbriani, ribattezzata « Nazionale ») ebbe prefetto, per nomina del ministro De Sanctis, l'abate Fornari; e si svolse piuttosto nel verso letterario ed erudito, conforme del resto al suo carattere e alla importante collezione di codici e manoscritti che vi si era raccolta dalle biblioteche monacali. Depositi eruditi, piuttosto che biblioteche moderne, erano e rimasero la Brancacciana e la biblioteca dei Padri dell'Oratorio, detta dei Gerolomini; alle quali si aggiunsero poi la biblioteca di San Martino e quella Comunale, formata dall'abate Cuomo. Come biblioteca serale, e riunendovi le biblioteche dei Ministeri borbonici, fu aperta nel 1863 la biblioteca di San Giacomo.

Altro effetto del rinnovamento degli studî fu il sorgere di editori, *genus hominum* quasi ignoto a Napoli, la quale aveva tipografie quasi tutte mediocri o cattive, qualche libreria, ma nessun editore. I cosiddetti editori napoletani di prima del 1860 badavano quasi soltanto a stampare libri scolastici e a ristampare classici italiani, plagiando o contraffacendo le edizioni del Lemonnier. Ma dopo il 1860 si cominciò a dar fuori libri letterarî, storici e filosofici, e collezioni scientifiche; e i fratelli Antonio e Domenico Morano, calabresi, pubblicarono tutte le opere del De Sanctis e del Settembrini, una ristampa dell'edizione ferrariana del Vico con la versione italiana delle opere latine e alcune cose aggiunte, una nuova

edizione di tutte le opere del Gioberti, le monografie del Tallarigo sul *Pontano* e del Racioppi sul *Genovesi*, i *Saggi* del Fiorentino, del Montefredini, dello Zumbini e del D'Ovidio, i libri scolastici dell'Amicarelli, del Bonghi, del Tallarigo dell'Imbriani e via dicendo.

I cattolici liberali, invece, trovarono il loro editore a Firenze, nel Barbèra, che pubblicò libri del Fornari e del Capecelatro. Meno fortunato o meno abile, lo Spaventa, quelli dei suoi scritti che non seppelliva negli atti accademici, stampò per proprio conto; e lui e altri letterati napoletani serbarono l'uso di queste edizioni clandestine, sulle quali si leggeva (a mo' d'esempio): «vendibile in casa dell'autore» (e qui il nome di qualche recondito vicolo di Napoli), «piano» (e qui, spesso, «quarto» o «quinto»), «al prezzo» (e qui, spesso, di centesimi 15 o 20 al foglio di stampa): richiedendo dal non premuroso cliente il doppio sacrificio di salire a un quarto piano per comprare, e di eseguire una moltiplicazione per sapere poi quanto gli toccasse pagare! Non ultima ragione dell'essere finiti al tabaccaio o sui muricciuoli quei loro volumi, che ora, ristampati da esperti editori, vanno entrando in circolazione e sembrano nuovi. Gli stessi Morano, del resto, e gli altri editori napoletani non raggiunsero mai notorietà e diffusione largamente italiana; per non parlare del mercato estero, che rimase a essi affatto chiuso.

Ma se le accademie sono organismi pigri e anchilosati che è miracolo quando dànno qualche guizzo di vita; se biblioteche ed editori possono considerarsi mezzi indiretti di cultura; l'esigenza, che è in questa, dell'apostolato, della propaganda, della discussione, della polemica, trova nei tempi moderni la sua forma diretta nelle pubblicazioni periodiche, nelle riviste e nei giornali letterarî e filosofici. Chi ha qualcosa da dire, chi ha dottrine da combattere o da far valere, giudizî da proporre o da correggere, interessi spirituali da suscitare; sente il bisogno di una comunicazione viva, varia

e continua col comune degli studiosi e lettori. Una *Rivista napoletana di politica, letteratura, scienza, arte e commercio*, diretta da Antonio Ciccone, Giuseppe del Re e Stanislao Gatti, ebbe breve vita nel 1863-64; e la congiunzione con la politica e col commercio non giovava di certo a dare alle altre parti adeguato svolgimento. Gli articoli di solito non erano firmati; e nelle cose di scienza e letteratura predominava l'informazione e la divulgazione. La *Rivista bolognese*, dove parecchi degli studiosi di Napoli collaborarono, non aveva indirizzo ben determinato; e ciò era avvertito come difetto dallo Spaventa e dai suoi. Trasferitosi il Fiorentino da Bologna a Napoli (dove ebbe la cattedra di filosofia della storia), gli amici napoletani pensarono di dare vita a una rivista più adatta allo scopo comune; la quale (scriveva il De Meis) si sarebbe potuta intitolare *Antologia napoletana*, come contrapposto a quella di Firenze, se non fosse parso conveniente di evitare nel titolo il contrasto; onde s'intitolò invece *Giornale napoletano di filosofia e lettere*, diretto dallo Spaventa, dal Fiorentino e dall'Imbriani, e il primo fascicolo ne uscì il 1° gennaio 1872 presso il Morano.

In quella rivista lo Spaventa pubblicò una recensione sulla *Vita di Giordano Bruno* del Berti (recensione che, come troppo severa verso il Berti, non era stata accolta nella *Nuova Antologia*), la polemica sulle *Psicopatie*, lo scritto sui *Limiti della cognizione*, e un altro sulla *Filosofia dei SS. Padri* del Savarese. Il Fiorentino, critiche vivaci della *Filosofia elementare* di Augusto Conti e di Vincenzo Sartini, e della *Storia della filosofia* dello stesso Conti; un saggio sul *Concetto della storia della filosofia di Hegel*; un altro sull'*Ideale del mondo classico*. L'Imbriani, una serie di articoli contro l'estetica del Fornari, la critica delle poesie dello Zanella (raccolta poi nelle *Fame usurpate*) e alcune ricerche intorno alla dieresi. Il De Meis anticipò un capitolo della sua opera sui *Tipi animali*, e scrisse intorno al nuovo motto d'ordine che risonava allora

in Germania: *Non più metafisica!* Il Settembrini v'inserì un capitolo dell'ultimo volume della sua *Storia*; e una monografia su *Antonio de Ferrariis detto il Galateo* vi fu cominciata a pubblicare dal leccese Antonio Casetti, il quale insieme con l'Imbriani raccolse, circa quel tempo, i canti popolari meridionali, e morì poco dopo in età giovane. Parecchi scolari dello Spaventa contribuirono con articoli filosofici; e, tra essi, il Tocco scrisse sul *Materialismo e lo spiritualismo* e sulla *Teoria delle sensazioni del Bain*; il Jaja, *Sulla teoria del giudizio di Ausonio Franchi*; il Ragnisco, su *Tommaso Rossi e Benedetto Spinoza*; il Masci, sull'*Estetica trascendentale del Kant.*

La parte polemica, come si vede, ebbe principalmente l'occhio alla filosofia cattolica, o che questa si riflettesse nella biografia del Nolano scritta dal Berti, o che cercasse d'introdursi nelle scuole d'Italia coi manuali del Conti e del Sartini, o che prendesse aspetto di teoria estetica nell'opera del Fornari, o, infine, che si ammantasse di graziette poetiche nei carmi dello Zanella. La parte positiva consisteva nel chiarimento dei concetti dell'idealismo filosofico. La critica letteraria non vi ebbe largo campo. Il caposcuola, De Sanctis, era stato fin allora assiduo collaboratore della *Nuova Antologia*, dove aveva pubblicato i suoi saggi critici (tra cui quelli famosi sulle principali figure dell'*Inferno* dantesco), e gli studî che formarono la sua *Storia della letteratura*; ma in quel tempo deponeva la penna per ridarsi all'insegnamento e non ricompariva nella *Nuova Antologia* se non appunto per discorrere in un articolo della sua *Scuola*, e più tardi per inserirvi in riassunto il corso che aveva tenuto a Napoli sul *Manzoni*, e qualche brano di quello sul *Leopardi.*

Ma l'assalto dell'Imbriani contro il Fornari, e le punzecchiature che nei loro scritti gli davano lo Spaventa e il De Meis, si cangiò in mischia generale, quando nel 1874 il Fiorentino, scrivendo per l'*Italia* dell'Hillebrand un saggio di

Considerazioni sul movimento della filosofia in Italia dopo l'ultima rivoluzione del 1860, ed esprimendovi nel modo più aperto gli ideali, le simpatie e le antipatie della scuola dello Spaventa, ebbe a censurare acerbamente il metodo filosofico del Fornari. « Con l'autorità del nome acquistatosi nelle lettere (concludeva il Fiorentino), con l'integrità della vita, il Fornari aveva accreditato quella maniera di filosofare: e, se non fossero stati gli sforzi dello Spaventa, l'Italia meridionale ragionerebbe ancora in questo modo di filosofia. La nuda e rigida e ferrea forma dello Spaventa è stata rimedio alle metafore fornariane: l'avviamento critico ha stornato i giovani dal filosofare *per speculum et in aenigmate*. Oggimai il Fornari ha pochi seguaci, di cui è il più valoroso Francesco Acri, professore di storia della filosofia nell'Università bolognese ». L'Acri, provocato dal giudizio che si dava del suo maestro e da questa menzione del suo nome, benevola nella forma ma ironica nel fondo, rispose con un opuscolo; e il Fiorentino pubblicò, presso il Morano, un volume di circa cinquecento pagine, intitolato: *La filosofia contemporanea in Italia*, in cui erano inserite lettere dello Spaventa e dell'Imbriani, le pagine tratte dall'opera dell'Hillebrand e causa di tanto male, una risposta particolareggiata all'Acri, e una critica del Fornari teologo, filosofo e artista. Lo Spaventa compose in quell'occasione un articolo umoristico, e versi satirici e burleschi che corsero per la città, tra i quali un sonetto rimato coi due nomi di *Fornari* e *Galasso*.

Il *Giornale napoletano* rimase interrotto alla fine del 1872; ma due anni dopo, a principio del 1875, ricomparve col titolo allungato di *Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche*, sotto la direzione nominale del Fiorentino ed effettiva del Tallarigo, che vi si annunziava modestamente « compilatore ». I fascicoli del nuovo *Giornale napoletano* erano due e tre volte più grossi di quelli del precedente, di modo che ogni annata veniva a formare due

volumi, e la collaborazione vi era diventata più ricca e varia; ma esso aveva perduto il carattere fermo e la combattività mostrata nella sua prima serie. Lo Spaventa non vi pubblicò nulla; il De Sanctis, come non aveva preso parte al primo, così neppure a questo. Ma vi collaborarono gli amici e gli scolari dello Spaventa (Fiorentino, De Meis, Imbriani, Tocco); gli scolari appartenenti alla seconda scuola del De Sanctis (Arcoleo, Torraca, Salandra, Zammarano, Marghieri, Theo, Tammeo, Garofalo, ecc.); molti professori dell'università così della facoltà letteraria come della giuridica (De Petra, Persico, Kerbaker, Miraglia, De Blasiis, Merlo, Pessina, Zumbini, Errera, D'Ovidio, ecc.); qualche professore dei licei (Tallarigo, Lanza, Rolando, Biamonte, Ardito ecc.): altri studiosi napoletani (Capasso), qualche giornalista (Turiello, De Zerbi, Cafiero, Verdinois, ecc.), qualche scrittore di altra parte d'Italia o napoletano residente altrove (D'Ancona, Benamozegh, Ròndani, Labriola, Labanca, ecc.). Il Settembrini (che poi morì in quel torno) vi pubblicò nel primo fascicolo un dialogo intitolato *Le origini*, e poi ancora una commemorazione di Michele Baldacchini. La rivista ebbe scritti importanti, come quelli del Fiorentino sulla *Riforma religiosa giudicata dal Campanella*, sulla *Filosofia del Petrarca*, sul *Gioberti*, sullo *Strauss*, sul *Voltaire*, sul *Di Grazia*; dell'Imbriani, sul *Basile*; del Kerbaker, di letteratura sanscritica e di mitologia; quelli assai luccicanti dell'Arcoleo sulla *Letteratura contemporanea in Italia*, e serî e vivaci del Salandra su questioni economiche: e altri ancora. Nondimeno si può dire che fosse piuttosto una raccolta di buone letture, che una vera e propria rivista, propugnatrice di un determinato indirizzo ideale. Le recensioni (dalle quali si riconosce in particolare il valore di una rivista) erano superficiali: di solito, elogiative, e talvolta addirittura nient'altro che bonarî soffietti. Soltanto il Torraca vi fece esecuzione sommaria di un libro del Guerzoni e il Salandra vi esaminò, con distruttiva ironia da

studioso metodico e da conservatore politico, la *Storia del diritto* del Bovio; il quale allora, diventato libero docente all'Università, levava grandi entusiasmi tra gli studenti.

Nel 1879 s'iniziò una terza serie del *Giornale napoletano*, unendosi al Tallarigo, come aiuto nella compilazione, l'avvocato Carlo Petitti; ma la fisonomia della pubblicazione rimase, su per giù, la medesima, e quasi gli stessi i collaboratori, con l'aggiunta di alcuni nuovi e giovani, come l'Asturaro, il Tarantino, il Traversi, scolari dell'università napoletana. L'Imbriani v'inserì parecchie delle sue bizzarre ricerche dantesche, e lo Zumbini alcuni saggi leopardiani.

Ridotto com'era a raccolta periodica quasi senza colore, il *Giornale napoletano* dava modo di pubblicare e di leggere lavori spesso importanti; ma non era più quale sarebbe dovuto essere e quale prometteva nella sua prima serie. Evidentemente, mancava tra gli studiosi napoletani chi sapesse ideare una rivista, scegliere e tenere insieme i collaboratori, invigilare che la pubblicazione si svolgesse senza mai torcere dal suo scopo. Lo Spaventa, forte polemista e scrittore arguto, era poco versatile; il Fiorentino, versatilissimo, non aveva sufficiente sicurezza e saldezza di criterî e soleva fare troppe cose insieme; l'Imbriani, bisbetico ed eccessivo, non attraeva la fiducia del lettore. Comunque, quegli uomini fecero ciò che poterono, secondo le loro attitudini e le loro forze; e per essi l'Italia meridionale ebbe, per alcuni anni, una rivista di alti studî, in complesso seria e degna.

Anche altri professori cercarono in quel tempo d'integrare la loro operosità didascalica con periodici scientifici. Così Edoardo Fusco, professore di pedagogia, e già esule per molti anni in Inghilterra, pubblicò dal 1869 al 1873, cioè fino alla sua morte, *Il progresso educativo*, rivista pedagogica universale; e Andrea Angiulli, che doveva succedergli nella cattedra, riuniva intorno a sè parecchi studiosi, tentando nel 1871 una *Rivista critica di scienze, lettere e arti*, nella quale

il Giordano Zocchi affermò le sue tendenze empiristiche, e Nicola del Vecchio scrisse contro l'hegelismo spaventiano, e l'Angiulli stesso contro il manuale di filosofia pei licei del Cantoni, che gli sembrava non abbastanza positivistico. Tra i giovani, vi collaboravano altresì lo Schiattarella (che fu poi professore di filosofia del diritto a Palermo), il Miraglia, il Bàrbera; filologi e letterati, come il Morosi e il Kerbaker; il Del Giudice, storico del diritto; l'archeologo De Ruggiero, e qualche altro.

Un nuovo impeto pugnace scosse i collaboratori del *Giornale napoletano* nel 1882, quando in Italia cominciavano a sorgere dappertutto giornali letterarî domenicali, grandeggiando sugli altri il *Fanfulla della domenica*, diretto dal Martini, che ebbe (nel fatto, se non nell'intento prefisso) il fine precipuo di difendere il movimento artistico del Carducci e dei veristi, e quello, erudito, delle università dell'Italia media e alta. Il *Fanfulla della domenica*, del resto, era stato inaugurato con una lettera d'incoraggiamento del De Sanctis; e si tenne lontano da campanilismi e pettegolezzi, compiendo opera efficacissima di cultura, e giovando non poco all'ammodernamento della prosa italiana. Mosso dall'esempio, il Fiorentino, col solito gruppo di amici, prese a pubblicare nel 1882 presso il Morano il *Giornale napoletano della domenica*, che durò un anno. In quel giornale non comparve più nulla di filosofico; appena vi si pubblicò il riassunto di qualche memoria letta dallo Spaventa all'Accademia reale, e il Fiorentino vi inserì indagini archivistiche sulla biografia del Bruno. Non pochi gli scritti scadenti e meschini, che sembravano talora addirittura componimenti di ginnasio, e davano a vedere che le forze raccolte all'uopo erano scarse o non bene dirette. Ma non vi mancavano in cambio documenti e notizie d'interesse storico regionale, che fanno ricercare ancora oggi la collezione di quel giornale. La personalità dominante, e che dava l'intonazione, era l'Imbriani, già minato

dall'infermità che lo condusse, qualche anno dopo, alla tomba. Oltre i soliti saggi di erudizione dantesca (nei quali pare si fosse egli proposto lo scopo di venire togliendo a Dante, l'un dopo l'altro, tutti i figliuoli!), l'Imbriani, servendosi spesso dei pseudonimi del *Misantropo napoletano*, di *Iacopo Moeniacoeli*, di *Quattr'Asterischi* e simili, vi scrisse articoli contro la letteratura del giorno; tra i quali un'amenissima riveditura di bucce alla *Strenna-album*, pubblicata dall'Associazione della stampa italiana. Il malumore contro il Carducci, sebbene raffrenato (e raffrenato fors'anche dalla coscienza che si aveva del valore dell'uomo), era pure evidente. Ma tanto più gli scrittori si sfogavano contro gli uomini minori che si stringevano intorno al Carducci; e uno scolaro dell'Imbriani, Gaetano Amalfi, fece un impetuoso atto di accusa contro le poesie del Chiarini (il quale allora passava per poeta ed era molto sostenuto dai suoi amici), e contro le traduzioni del Chiarini dal tedesco (è dell'Amalfi la scoperta della « grossa balena » heiniana, che il Chiarini, traducendo, aveva mutata nel gran poeta Wallfisch!). Vi furono anche censurati severamente, o addirittura aspramente, il Giacosa, il Panzacchi, lo Gnoli, per taluni loro versi e conferenze. Il Fiorentino dette addosso al *Canto novo* del D'Annunzio, pubblicato allora e salutato da tutti come manifestazione di potente e originalissima forza poetica. Altre punte si dirigevano contro gli eruditi, contro il Bartoli e il D'Ancona; ingiustificate anche perchè il Fiorentino e l'Imbriani allora facevano per l'appunto gli eruditi, e non sempre in modo felice. Nell'insieme, il *Giornale napoletano della domenica* raggiunse lo scopo di temperare certe esagerazioni di giudizio intorno a opere mediocri, che avevano fortuna preparata e mantenuta da amicizie letterarie; ma non produsse nulla di positivo, e non seppe contrapporre all'indirizzo degli studî della restante Italia un indirizzo conforme alle migliori tradizioni del Mezzogiorno. Nè, d'altro canto, potè contrapporre alla letteratura artistica, che allora

fioriva a Bologna, a Milano e a Roma una letteratura meridionale, la quale non esisteva; e, se fosse esistita, sarebbe stata da uomini come l'Imbriani e il Fiorentino, per certa loro naturale mancanza di sensibilità, simpatia e larghezza d'idee, disconosciuta e combattuta.

VI.

Un movimento poetico, come non si era avuto nelle provincie napoletane nella prima metà del secolo decimonono, così non si ebbe con la formazione dell'unità italiana. La letteratura tra il 1830 e il 1860 fu tutta d'imitazione byroniana, victorhughiana e lamartiniana: qualche motivo originale non giunse a svolgersi e si perdette subito. Sopravviveva a sè stesso Antonio Ranieri, pago di recarsi di tanto in tanto all'Accademia reale a leggere qualche lavoro di ermeneutica, che negli ultimi tempi soleva attribuire alla sorella Paolina; covando quello scoppio di follia, che furono i *Sette anni di sodalizio*. Dotti uomini i tre fratelli Volpicella, dei quali il maggiore, Scipione, componeva purtroppo anche versi; dei due fratelli Baldacchini, Saverio fece tra i primi traduzioni dallo Shelley e da altri poeti inglesi poco noti in Italia; dissimilissimi tra loro i due fratelli Dalbono: Cesare, ingegno di greca eleganza e scrittore di poche pagine, e Carlo Tito, copioso scrittore di storie, romanzi e drammi, convulso, disordinato e scorretto. Personaggi strani il Petruccelli della Gattina, che visse a lungo a Parigi, autore delle *Memorie di Giuda*; e Giuseppe Ricciardi, repubblicano e, per decreto di Vittorio Emmanuele, conte; il quale raccoglieva in quel tempo le sue *Opere scelte*, storiche, patriottiche, politiche, morali e poetiche, e scombiccherava l'incredibile libercolo intitolato *Le bruttezze di Dante*, dove (se la memoria non mi falla) rimproverava a Dante di

avere scritto « seno » per « senno », nel verso: « che ha a tanto comprender poco seno »! Romanzi, storie e drammi componeva anche il duca di Maddaloni, Francesco Proto, liberale ed esule dopo il 1848 e, come tale, deputato nel 1860, ma reazionario e borbonico a rivoluzione compiuta per odio contro il piemontesismo; autore di un romanzo satirico contro gli uomini della nuova Italia, intitolato *Il conte Durante.* Il calabrese Padula, che sotto involucro romantico era stato precursore di quel che poi si disse verismo, traduceva o meglio rifaceva l'*Apocalissi* con virtuosità grande e talvolta con afflato poetico. L'astronomo Del Grosso componeva eleganti carmi astronomici in versi sciolti. In provincia, la stessa letteratura: a Salerno erano i fratelli Linguiti, sacerdoti e patrioti, dei quali Alfonso autore di versi assai ben girati e torniti; in Abruzzo, un *curiosum*, il poeta calzolaio Domenico Stromei; a Caserta, s'era ritratta, moglie al provveditore degli studî di colà, la teramana Giannina Milli, brava donna ma della genìa degli improvvisatori, scredito e non già decoro d'Italia. Altrove, nulla, neppure di curioso. Molte speranze suscitò in Napoli il giovine poeta siciliano Giuseppe Aurelio Costanzo; altri giovani, come il Giordano Zocchi, cercavano bramosamente l'arte e ricascavano nella filosofia e nella sociologia. Tutto sommato, il Carducci aveva ragione quando, nel 1873, scrivendo a un amico che gli aveva inviato un volume di versi di un giovane napoletano, dava della letteratura meridionale il seguente giudizio: « Nella sua poesia (del verseggiatore in parola) c'è molta facilità, ma vi si desidera tutto quello che fa la poesia vera. È un fatto per me oramai fermo: codesti meridionali, dal più al meno, recano nella poesia quella volubilità delle loro chiacchiere, che si devolve per lunghi meandri di versi sciolti o per cadenzati intrecciamenti di strofe senza una cura al mondo del pensiero. Il poeta napoletano tipo è il Marino. È inutile: i meridionali non sono

poeti nè artisti, non ostante tutte le apparenze: sono musici e filosofi. La poesia (anche questo parrà un paradosso) è delle genti più prosaiche e fredde della Toscana e del Settentrione ». Così fu difatti per secoli fino ai giorni nostri: il mezzogiorno d'Italia, come non appartenne alla storia sociale e politica, così nemmeno a quella della poesia italiana; storia, che si può fare tutta o quasi senza menzionare il mezzogiorno (almeno dal trecento in poi), perchè Napoli non ebbe se non qualche poeta di second'ordine, o anche, se si vuole, produsse bensì una poesia di prim'ordine, ma nella sua filosofia.

La grande passione di quegli anni fu, in Napoli, il teatro. Al vecchio teatro dei Fiorentini (che era sorto nel Seicento come teatro della *Commedia spagnuola*, favorita dai vicerè) si trovava una compagnia stabile, diretta da Adamo Alberti, prima in società con altri e poi da solo, fino al 1875. Fu quello il tempo più felice del teatro di prosa in Napoli: con l'Alberti, erano attori valorosissimi, il Maieroni, il Bozzo, il Taddei, il Vestri, lo Zerri, la Sadowski, la Cazzola; colà Virginia Marini fece le parti di prima amorosa, ed Eleonora Duse esordì in quelle di servetta delle commedie goldoniane. Tra i frequentatori del teatro si era formato un gruppo d'intelligenti, che divenne una delle più temute giurie teatrali d'Italia. E, pur senza indugiare sugli altri teatri (tra i quali il Sannazaro, aperto nel 1874), non si può dimenticare la commedia popolare del San Carlino, che terminava allora una fase della sua vita col Pulcinella Antonio Petito, un Pulcinella personalissimo, spesso tutt'altro che semplicemente comico. Le recite teatrali trovavano imitazione presso la buona società nelle recite dei dilettanti; e tra i gentiluomini napoletani sorsero allora bravi attori e valenti direttori di scena.

Ma frequentare il teatro e recitare drammi vale comporne; e i gentiluomini napoletani diventarono tutti quanti

autori. La cosa fu notata già dal Barrili in un suo romanzo, la cui scena è nella Napoli del 1869: «È proprio di Napoli che si può ripetere con un famoso personaggio: qual è quel gentiluomo che non ha scritto una tragedia? Con questa variante, per altro, che la moda delle tragedie essendo passata, quei giovanetti egregi si erano dati al dramma e alla commedia; ingannando gli ozî signorili nel culto delle Muse, ' cui giovano le quinte e la ribalta '. La nobiltà napoletana segue in cotesto le tradizioni del suo duca di Ventignano e del suo barone (*sic*) Genoino. Parte coltiva ancora gli studî classici, sotto gli auspicî di Gargallo e di Basilio Puoti; parte si è data con ardore alla scuola moderna, e va sull'orme di Eugenio Scribe e di Alfredo de Musset. Ma gli uni e gli altri, col loro culto per la scena, ci fanno fede che l'amore delle lettere è sempre vivo nel seno dell'aristocrazia del Sebeto, diversa in ciò da quella di tante altre città italiane. Epperò va lodata, e tutti debbono augurarsi che i baci delle Muse, una volta dati, non vadano perduti » (1). Queste ultime parole erano un'allusione al proverbio drammatico *Un bacio dato non è mai perduto*, composto nel 1868 dal barone Francesco de Renzis, ufficiale dell'esercito, morto poi ambasciatore italiano a Londra; il quale scrisse altri proverbî, come *Fra donna e marito non mettere un dito* (1877), e romanzi e novelle e conversazioni letterarie, cose tutte da dilettante. Componevano drammi storici e passionali il già mentovato duca di Maddaloni, il duca di Vastogirardi Nicola Petra, e altri molti. Nel 1865 il principe d'Ottaiano bandì un concorso drammatico per una commedia, dal quale uscì premiata la *Verità* del Torelli; e nel 1868, per una tragedia, e tra i vincitori di esso furono il marchese di Campodisola Gaetano del Pezzo, e il fratello di lui, conte Carlo del Pezzo.

---

(1) *Cuor di ferro e cuor d'oro*, 2ª ediz., Milano, Treves, 1879, pp. 7-8.

Lo zio dei Del Pezzo, Camillo Caracciolo marchese di Bella, fece tra l'altro (precorrendo il Giacosa) un dramma sulla *Contessa di Challant*. Ho conosciuto di persona parecchi di questi uomini e, dico il vero, duro fatica a immaginare le loro tragedie. Ricordo, tra gli altri, il Vastogirardi, che fu questore di Napoli e poi prefetto di Bari, e morì per suicidio nel 1883; il quale, appunto in quell'anno, si consigliava con me giovinetto circa un dramma in versi su *Luigi XVII* (che fu recitato al teatro Sannazaro e io ne serbo ancora il manoscritto). Uno zio di lui, Vincenzo Petrà, purista, traduttore di Sallustio e autore di novelle boccaccesche, tentò anch'esso una volta il teatro; e, subissato di fischi, mentre, avvilito, passeggiava nei corridoi col nipote, un gruppo di spettatori dietro a loro osservava ad alta voce: che non era da meravigliare se un ragazzo come il Petra Vastogirardi facesse di quella roba; ma che non si comprendeva come il padre di lui, il marchese di Caccavone, letterato e uomo di spirito, gli permettesse di recarla in pubblico. Al che il giovane Vastogirardi, volgendosi d'un tratto a quel gruppo, salutò e disse: «Signori, voi non v'ingannate: la bestia sta in famiglia; ma non sono io, nè è mio padre: è mio zio, il cavalier Vincenzo Petra, che ho l'onore di presentarvi!». Erano, insomma, famiglie intere di autori drammatici, padri, figli, zii e nipoti. Di tutto ciò non è rimasto nulla; e nulla delle opere degli altri autori drammatici del tempo, il Bolognese e il Cuciniello, nulla di Giuseppe Nicola d'Agnillo molisano, che nel 1867 con la *Griselda* e la *Duchessa di Bracciano* ottenne immenso applauso, seguìto presto da delusione e meraviglia per la strana ubbriacatura; nulla, o quasi, dei tentativi di quei giovani che tentarono allora le vie del teatro (il Fulco, il Melisa, il Rindi, il Del Giudice, il De Rosa). Se si prescinda da una lodata commedia di Giuseppe Giordano, *Severità e debolezza*, di quella letteratura teatrale non sopravvanza se non l'opera di Achille Torelli, il

quale nel 1859 faceva recitare il suo primo « proverbio », e nel 1869 il suo capolavoro, *I mariti*. Il Torelli, il solo vero ingegno artistico di quella società, soggiacque poco di poi, sebbene non ingloriosamente, nell'aspra lotta in cui era entrato con sè stesso per attuare un ideale nuovo d'arte. Meglio che nel teatro e nelle commedie, i napoletani riuscivano negli epigrammi; e una piccola commedia umana si potrebbe comporre con quelli che scoccavano quotidianamente dalle labbra del marchese di Caccavone e del duca di Maddaloni (per ricordare solamente i maggiori). Genere letterario ormai finito, perchè surrogato dai giornaletti umoristici e caricaturistici.

C'era, invece, allora in Napoli un romanziere di appendici che non solo è importante per la conoscenza dei costumi e della psicologia del popolo e della piccola borghesia partenopea, ma rimane il più notabile romanziere del genere, che l'Italia abbia dato: Francesco Mastriani. Si fanno tante ricerche e saggi critici su argomenti poco interessanti; ma nessuno ha pensato ancora a dedicare un saggio al povero Mastriani, che lo meriterebbe, e che non ne parve indegno a Giorgio Hérelle (il traduttore francese del D'Annunzio), il quale scrisse intorno a lui un articolo col titolo: *Un romancier socialiste à Naples* (1). Il Mastriani compose oltre cento romanzi, quasi tutti fondati sulla storia, e più ancora sulla cronaca napoletana: li componeva giorno per giorno, pagato tre o quattro lire per ciascun'appendice quotidiana. Scriveva di solito con semplicità e non senza correttezza, conforme al suo mestiere di professore di lingua e grammatica. L'ispirazione dei suoi libri è costantemente generosa e morale: la sua Musa era casta: rifuggiva dal solleticare malvage e basse curiosità, diversamente da altri romanzieri appendicisti. Risuonava in quei romanzi una continua protesta contro i vizî

(1) Nella *Revue de Paris* del 1894.

e le ingiustizie sociali; e vi si leggevano frequenti intramesse filosofiche, politiche e scientifiche, piene di buon senso, se non peregrine. Ne ho ripercorso qualcuno, p. es. *Ciccio il bettoliere di Borgo Loreto*; e vi ho trovato una digressione sulla forza che regna sovrana nel mondo; un'altra sulla camorra, dall'autore descritta e condannata come infame; una terza sulla psicologia dei giudici istruttori e sulla loro mania d'immaginare dove non sono delitti e delinquenti; una quarta sulla, o meglio contro la pena di morte; e via dicendo. Nel *Barcaiuolo di Amalfi* si biasima il malvezzo e l'inopportuna eloquenza dei Procuratori del re e dei Pubblici ministeri, che esagerano i colori dei misfatti e avventano parole ingiuriose contro gl'imputati; e si citano in proposito il Mancini e l'opuscolo di un avvocato Milano intorno al *Riassunto presidenziale*; ivi anche sono considerazioni intorno al gran numero di morti procurate, che il divulgarsi delle cognizioni scientifiche rende invisibili all'occhio della giustizia. Tutte cose dette con grande chiarezza e con accento di profonda convinzione, che ferma e persuade. Si sente, in quei romanzi, vivo sdegno contro gli oppressori e pietà per le vittime; ma nessuna adulazione verso il popolo, presentato com'è nella sua rozzezza e ignoranza, e spesso nella sua abiettezza e perversità. Di frequente, la parte del tiranno, succhiatore di sangue e seduttore di vergini, è fatta dal « padrone di casa », il personaggio che più fortemente incombe sugli animi del popolino e dei piccoli borghesi di Napoli. Perciò il Mastriani appariva a queste classi sociali filosofo, educatore, consigliere e vindice; e veramente così l'autore come i lettori che egli ebbe per parecchi decennî (tutta Napoli, all'infuori della gente letterata) sono prova della naturale bontà e della sete di giustizia, che è nel cuore di questa poco avventurata popolazione. Quando il Mastriani morì, nel 1891, un giornaletto umoristico popolare, la *Follia*, si listò di bruno per l'occasione, e offerse il ritratto del Mastriani, contornato dal catalogo dei

suoi centotrè romanzi, e seguito da un epicedio in cui si leggevano queste strofe:

> Ei punse i ricchi e i nobili,
> che adorano un sol Dio: il Dio dell'oro;
> e che, sprezzando il popolo,
> calpestan dignità, fede, decoro...
> Piangi, diletta Napoli,
> il gran Maestro tuo, ahi!, non è più!
> Chi ti farà più fremere?
> Chi ti sarà di sprone alla virtù?

Ma il Mastriani offre altresì un qualche interesse letterario. Venuto in fama lo Zola, egli più volte protestò che gli *Assommoir*, i *Ventre de Paris*, le *Nana* e simili, erano cose vecchie: prima dello Zola, non aveva egli scritto romanzi come *I vermi*, *I vampiri*, e via dicendo? Si notava, infatti, nel Mastriani, una certa tendenza verso il contenuto e le forme del verismo: perfino, nelle parti narrative, quel miscuglio di modi dialettali e di modi italiani, che si vide in séguito nel Verga. Tutto ciò, senza dubbio, rimaneva in lui crudo, rozzo, brutale, non raggiungeva l'arte; ma era nondimeno come la scoperta di un filone d'arte. Matilde Serao, che doveva far passare tanta parte di quella vita napoletana popolare in novelle stupende, disse del Mastriani nel 1891, in un commosso articolo necrologico: « Attraverso tutta la rettorica delle sue idee e delle sue narrazioni, attraverso quel concetto ristretto del bene e del male, fiorisce una certa verità popolare, che sarà poi il punto di partenza onde i sociologi e gli artisti trarranno il grande materiale del romanzo napoletano. Piccola verità popolare, invero, e che consisteva soltanto nel chiamare coi loro veri nomi i tetri frequentatori delle bettole, col loro nome esatto e colla loro topografia i vicoli sordidi e lugubri, dove si annida in Napoli l'onta, la corruzione, la morte: piccola verità affogata nella frondosità

fastidiosa del romanziere, che ha cominciato a vedere, ma che non ha forza, coraggio, tempo di veder molto, di veder tutto; piccola verità, dirò così esteriore, che la falsità bonaria del resto annega, ma che è verità, ma che è uno spiraglio di luce attraverso la tenebra, ma che è la fioca lampada nella notte profonda, che altri vedrà e che li condurrà alla loro strada, a tutta quanta la verità com'è, nuda, schietta, tutta piena di strazio, ma non senza conforto ».

Se Napoli non ebbe allora una letteratura d'arte, ebbe invece una scuola pittorica, che si mostrò al resto d'Italia nell'esposizione di Firenze del 1862, destando stupore e ammirazione per la forza di quell'arte, e segnatamente pel suo carattere realistico, non estraneo per altro alla tradizione regionale e riattaccantesi per parecchi rispetti alla pittura del Seicento. La fondazione di una Società Promotrice per le belle arti, nel 1863, dette luogo a esposizioni annuali, che attraevano l'interesse di tutta la cittadinanza e suscitavano rassegne critiche e discussioni. Le più importanti di tali rassegne critiche furono quelle di Vittorio Imbriani, pubblicate nel giornale la *Patria* e raccolte poi in un volumetto col titolo *La quinta Promotrice: 1867-1868*. Si formarono anche allora parecchie pinacoteche private (Vonwiller, Rotondo, Maglione, ecc.), alcune delle quali abbiamo viste disperdersi di recente. Quel movimento artistico raggiunse forse il sommo con l'Esposizione del 1877, alla quale era unita un'esposizione retrospettiva di arte napoletana. Ma la vita artistica napoletana di tra il 1860 e il 1880 esce fuori dal disegno di questo scritto; e basti avervi accennato quasi a contrasto della grama, rettorica e accademica vita della letteratura e della poesia. Parecchi di quei pittori ci hanno lasciato le loro memorie autobiografiche, tra i quali il Morelli, il Toma, l'Altamura, il Netti; e ricordi e ideali e pensieri e aspirazioni di quel periodo sono raccolti, con acume di critico e sentimento e fantasia d'artista, nelle conferenze,

nelle commemorazioni e nei discorsi accademici, che viene scrivendo uno dei superstiti rappresentanti di esso, Eduardo Dalbono.

VII.

Anche il giornalismo politico nacque di sana pianta con la libertà, nel 1860, non essendovene stato a Napoli in passato se non per breve ora durante la repubblica del 1799, e poi nei mesi delle costituzioni del 1820-1 e del 1848-9. Già con la costituzione del 14 giugno 1860, data da re Francesco II, sorsero alcuni giornali come l'*Indipendenza italiana*, che era federalista, e l'*Italia*. Subito dopo il Bonghi prese a dirigere il *Nazionale*. Nacquero successivamente il *Pungolo*, giornale di sinistra (15 ottobre 1860), e il *Roma* dello stesso colore (22 ottobre 1862), scritto dagli stessi uomini che nel 1860 avevano fondato un *Piccolo corriere di Napoli*. Il *Roma* e il *Pungolo* durano ancora; anzi, il primo di essi quasi immutato. Altro giornale del 1860 fu l'*Indipendente*, diretto da Alessandro Dumas padre, il quale, venuto a Napoli al séguito del Garibaldi, era stato nominato da lui perfino soprintendente delle belle arti e direttore degli scavi di Pompei: il Dumas aveva tra i collaboratori il Petruccelli della Gattina; e, segretario, quell'Eugenio Torelli Viollier, che poi, recatosi a Milano, fondò il *Corriere della sera* e fu autore primo delle sue presenti fortune. Il primo numero dell'*Indipendente* (11 ottobre 1860) recava per epigrafe parole del Garibaldi; il che non tolse che il giornale venisse sussidiato mensilmente dal governo di Torino. Il Dumas, partito da Napoli nel 1864, seguitò a dirigerlo da Parigi; ma il giornale andò languendo e si spense del tutto qualche anno dopo.

Più tardi, nel 1863, venne fondata l'*Italia*, sotto gli auspicî dell'Associazione costituzionale di Napoli, e con la collaborazione assidua del De Sanctis, del Settembrini e dei

loro amici. Il giornale, conforme alle tendenze del De Sanctis, volle tenere il mezzo tra destra e sinistra; e aveva per epigrafe questo motto, attinto al gergo politico del tempo: « Nè malve nè rompicolli ». Alcuni dei collaboratori dell'*Italia* passarono poi alla *Patria*; la quale, diretta nel 1862 dal Bianchi-Giovini, e poi dal Quercia, dal Cuciniello e da Paulo Fambri, era nel 1867 sotto la direzione del Padoa, redattori ordinarî Raffaele de Cesare, Pasquale Turiello e Vittorio Imbriani. Nel 1870, il giornale si chiamò *Nuova patria*, e fu diretto dal De Cesare, ma finì nel novembre del 1871. Intanto, Rocco de Zerbi, che nel 1866, correttore di bozze della *Patria*, vi si era rivelato a un tratto felicissimo articolista, fondò nel 1868 il *Piccolo*, giornale della sera, moderato come la *Patria*. Tra i giornali di provincia di quel tempo ebbe speciale importanza, sebbene breve vita e poca notorietà, il *Bruzio*, pubblicato a Cosenza nel 1864 da Vincenzo Padula e scritto in gran parte da lui. Il Padula si propose di far conoscere con quel giornale le condizioni sociali e morali delle Calabrie al resto d'Italia; e vi scrisse una serie di articoli in una prosa di sapore classico e pur viva e moderna, che ancora si leggono con ammirazione grande. Quasi propaggini della *Patria* furono il *Giornale di Napoli*, diretto dal Verdinois, e l'*Unità nazionale*, diretta dapprima dal Bonghi e poi dal Fiorentino e in ultimo dal Turiello, nella quale Antonio Labriola scriveva di politica e collaboravano Luigi Conforti, Giustino Fortunato e il Verdinois. Dopo il 1870, sorsero ancora (senza tener conto di efemeridi più o meno efimere) nel 1871 la *Gazzetta di Napoli*, e nel 1876 il *Corriere del mattino*, diretto da Martino Cafiero. Di nessun valore e di scarsissima efficacia furono i giornali repubblicani; lettori e interessamento ebbero piuttosto, in certi circoli, i giornali clericali e borbonici, dei quali il più importante fu la *Discussione*, diretta prima da un Cognetti e poi dal duca di Castellaneta Francesco de Mari.

Col giornalismo è da congiungere la pubblicistica politica, la quale non fu priva di valore. I borbonici ebbero uno storico polemista in Giacinto de' Sivo, autore di tragedie e romanzi e di una monografia su Galazia Campana e Maddaloni, il quale dal 1862 al 1867 diè fuori una *Storia delle due Sicilie*, curioso documento che ci serba le idee e i sentimenti di un partito composto di gente che, in generale, non era in troppa amicizia con l'alfabeto. Arte di scrittore e dottrina economica e politica avevano invece i liberali federalisti, principale tra essi il barone Giacomo Savarese: uno di quegli uomini (soleva dire Silvio Spaventa) che non sapevano perdonare all'Italia di essersi fatta in modo diverso dal metodo da essi presegnato, e che perciò, male auspicando del suo avvenire, avevano escogitato a proprio conforto la teoria « che il nuovo Stato non era in grado di pagare le spese della propria unità ». Lamenti contro la frettolosa ed eccessiva unificazione sono il motivo dominante degli scritti politici del Ferrarelli. Tra gli unitarî e moderati è degno di nota Pasquale Turiello, autore del libro *Governo e governati*. Napoletano era il gesuita Curci, già avversario del Gioberti e che in Napoli aveva fondato la *Civiltà cattolica*; il quale doveva poi rivolgersi contro le persistenti pretese temporali del papato coi libri *L'Italia nuova e i vecchi zelanti* (1881) e *Il Vaticano regio, tarlo superstite della Chiesa cattolica* (1884). Ma della pubblicistica politica, come dei giornali considerati sotto l'aspetto politico, più opportunamente si può discorrere nella storia politica, che non in questa nostra, che considera precipuamente il moto della cultura.

E giornali di cultura erano quasi tutti quelli che abbiamo ricordati, scritti da letterati e filosofi e ideologi, e con l'intento di esercitare un'azione educativa sugli animi. Quel che si è chiamato poi affarismo giornalistico mancava, in quei primi anni; come, del resto, povera era la professione del giornalista, e pochi coloro che vivessero unicamente di

essa: i primi giornalisti di vocazione e di professione furono, presso di noi, il De Zerbi e il Cafiero. In compenso, assai salde erano le convinzioni politiche, e nette e quasi personali le divisioni tra giornalisti di destra e di sinistra; e sarebbe sembrato allora cosa mostruosa il passaggio degli scrittori da un giornale all'altro di diverso colore. Giornale non solo di partito, ma di cultura (nel senso, beninteso, assai largo della parola) fu perfino il *Roma*, celebre per l'ingenuità degli articoli politici che v'inseriva Medoro Savini e per le sgrammaticature di Giuseppe Lazzaro, che davano l'impronta all'intera redazione e non danneggiavano, anzi accrescevano l'efficacia del giornale, il quale, per essere stato sempre liberale e sempre di opposizione, incontrava il favore della piccola borghesia e del popolo grasso, diffidenti di tutti i governi e in perpetuo scontenti. Presso queste classi sociali, la sgrammaticatura era un sentirsi parlare col proprio stile, e quasi una garanzia che gli scrittori si esprimevano in modo serio, da persone gravi, senza perdersi, a mo' di giovinotti fantasiosi, in eleganze letterarie. Il *Roma* ebbe, per anni e anni, romanziere appendicista Francesco Mastriani.

Del resto, nel *Roma*, attrattovi da simpatia politica, non disdegnò di scrivere più volte il De Sanctis, dando ad esso, tra l'altro, nel 1878, la serie di saggi intorno ai romanzi dello Zola, come vi aveva lasciato pubblicare negli anni precedenti le sue lezioni. Francesco Torraca contribuiva articoli di storia napoletana al *Pungolo*. L'*Indipendente* era stato quasi tutto riempito dalla personalità letteraria del suo direttore, che vi scrisse i romanzi di argomento napoletano, la *Sanfelice* ed *Emma Lionna*, e ancora la *Signora di Chamblay*, *Il dottor Basilius*, *Una notte a Firenze*, *Pasquale Bruno*, e una storia de *I Borboni di Napoli*, ricca di documenti davvero importanti, che forse provenivano dal Palazzo reale, trafugati nel trambusto del 1860. Imitando il genere del romanziere

francese, il Torelli-Viollier (napoletano, nonostante il secondo nome) compose allora il romanzo *Ettore Carafa.* Un altro straniero, lo svizzero Marc Monnier, che dirigeva in Napoli un albergo (l'*Hôtel de Genève*), come prima del 1860 aveva giovato alla causa italiana col libro: *L'Italie est-elle la terre des morts?*, così seguitò di poi con articoli nelle riviste estere, e con libri che valevano articoli (la *Camorra*, il *Brigantaggio*), a servire all'opera dell'italianità nelle provincie del Mezzogiorno. Il De Sanctis si procurò per l'*Italia* la collaborazione dell'Imbriani e del Marselli; e avrebbe voluto anche invitarvi a libera discussione i fornariani, il Galasso, il Persico e gli altri, specialmente i giovani. Ma il giornale, nel quale la letteratura ebbe la maggior parte, fu la *Patria*, principalmente per opera di Vittorio Imbriani, che era allora nel rigoglio delle sue forze giovanili e del suo cervello balzano. Oltre le ricordate rassegne della Promotrice e non pochi scritti di critica letteraria (dei quali alcuni entrarono nel volume *Fame usurpate*), egli v'inserì i suoi corsi universitarî sull'*Organismo poetico e la letteratura popolare*, le fiabe popolari (di cui fu tra i primi raccoglitori) della *Novellaia fiorentina* con copiose illustrazioni, e novelle e fantasie satiriche, tra cui la *Merope IV.* Nello stesso giornale, Federico Verdinois pubblicò le sue prime novelle, *Amore sbendato* e *Nebbie germaniche*; e il De Zerbi, il romanzo *Senza titolo.* Ma il De Zerbi, mediocre scrittore di novelle e romanzi, mediocre critico (sebbene osasse aprire battaglia col Carducci intorno a Tibullo), era artista del giornalismo; e il suo *Piccolo* entrò subito nelle grazie delle classi colte e moderate di Napoli, pel tono spassionato ed elevato, per l'agile eloquenza, per la polemica signorile, arguta e stringente. Le deficienze morali, che condussero quell'uomo a rovina, o non erano allora nemmeno sospettate o non trovavano credito; tanto egli parlava bene e sinceramente, con la sincerità per lo meno dell'artista. Al De Zerbi, forse più

che ad altri, si deve se il giornalismo napoletano si andò spogliando di quel certo che tra l'ingenuo e il provinciale che prima serbava, e si fece più svelto ed elegante, e più ammaliziato.

VIII.

Gli anni 1883-1885 furono fatali agli uomini che dopo il 1860 avevano dato avviamento alla cultura meridionale. In quei tre anni, essi morirono quasi tutti, vecchi e giovani. Nel 1883, il 20 febbraio, Bertrando Spaventa, e il 29 dicembre, Francesco de Sanctis (lo stesso anno morì, nel luglio, il latinista monsignor Mirabelli); l'anno dopo il Tulelli (27 gennaio), Antonio Tari (15 marzo), Augusto Vera (13 luglio), e, a soli cinquant'anni (22 dicembre), Francesco Fiorentino; nel 1885 (31 dicembre), Vittorio Imbriani, appena quarantacinquenne. — Francesco Acri, nella lettera di dedica scritta nel 1866 all'abate Fornari per la traduzione del *Timeo*, sempre ossesso com'era dal pensiero della morte, accennava a questa improvvisa sparizione di tutti i comuni avversarî, percorso da un brivido di sacro terrore: « Come militi che s'avviano a incerta battaglia, a vedere da un lato della via cavata la fossa che raccoglierà in sè i morti corpi, i più deboli si restringono con i più forti, così io con voi. E la fossa noi la vedemmo davvero, e vedemmo riporre ivi, disparendo nel cospetto degli uomini uno dopo l'altro, subitamente quelli che, rigogliosi e fieri, poco fa erano avanti a noi, assai nominati, e con i quali io disputai non poco, ma senza alcun odio o dispetto. E ivi entro anco riporranno me; e la tenebra, come loro, involgerà me similmente ».

Le tenebre, per allora, avvolsero davvero quegli uomini e l'opera loro. Gli scolari, gli amici, i clienti, i tanti che erano loro intorno, versate alcune lacrime e celebrate le

cerimonie consuete, dimenticarono (salvo pochi) ciò che quegli uomini avevano avuto caro e in cui vivevano ancora: i loro scritti, i loro pensieri, i loro ideali. Dello Spaventa fu edita solamente, a spese del fratello e a cura del Jaja, nel 1888, l'opera postuma *Esperienza e metafisica*; e il Maturi ne salvò dalla dispersione alcuni manoscritti. Del De Sanctis, il Bonari diè fuori il frammento sul Leopardi, il Villari il frammento autobiografico, il Ferrarelli raccolse articoli e discorsi politici: tutto il resto rimase inedito, disperso o scorretto. Dell'Imbriani la vedova fece pubblicare la preparata ristampa delle *Fame usurpate*, e nel 1891 il Tocco raccolse gli studî danteschi: le altre cose e più importanti giacquero ignote. Del Tari fu stampata nel 1886, a cura del Cotugno, la raccolta dei *Saggi di critica*, preparata da lui stesso, e un altro scolaro pubblicò una parte delle lezioni di Estetica. A questi pietosi, che erano quasi tutti tra gli umili fedeli, si deve gratitudine. Gli altri, invece, coloro che occuparono le cattedre e i posti accademici lasciati vuoti dai morti, non solamente non ne presero alcuna cura, ma aiutarono a gettare terra sulle fosse, chiamando due volte morti i morti, o lasciando che altri così li chiamasse.

La facoltà di lettere e filosofia di Napoli, per effetto di quelle perdite, fu rinnovata da cima a fondo. E per questo rinnovamento e pei criterî coi quali fu condotto, ogni filosofia, in quanto è davvero filosofia, cioè risoluto indirizzo mentale e metodo speculativo, venne in essa a mancare; surrogata da eclettiche combinazioni di pensieri discordanti, da congerie di fatterelli attinti ai manuali scientifici e più o meno falsificati, da profondo indifferentismo spirituale; e altresì, di conseguenza, da un modo di esposizione letteraria ora pedestre, ora gonfio e rettorico. Ciò che il Settembrini aveva temuto, accadeva davvero: le tesi e le lezioni litografate surrogavano del tutto il pensiero critico e la libera ricerca. Tipo del lavoro filosofico divenne la compilazione

inconcludente, eseguita su articoli di rivista e su libracci di professori tedeschi o di dilettanti inglesi e francesi, tramutati in grandi autorità presso un popolo, che pure poteva annoverare tra le sue memorie recenti Galluppi e Rosmini, Gioberti e Spaventa. Nella storia della filosofia, i lavori iniziati dallo Spaventa e proseguiti dal Fiorentino rimasero interrotti: perfino l'edizione delle *Opere latine* del Bruno, cominciata dal Fiorentino e proseguita dopo la morte di lui dall'Imbriani e dal Tallarigo, dovette essere compiuta a Firenze dal Tocco e dal Vitelli.

Non migliore sorte toccò agli studî letterarî. Tra le due vie, quella aperta dal De Sanctis di una critica veramente letteraria cioè estetica e filosofica, e perciò anche storica nel significato integrale e vero di questa parola; — e l'altra che sotto l'efficacia in parte del nuovo indirizzo germanico, in parte di tradizioni paesane, era seguita nelle università dell'alta e media Italia e si diceva storica, quantunque in realtà fosse estrinseca e positivistica, ma che pure produceva gran bene, disciplinando le ricerche e apprestando materiali, — i nuovi insegnanti di Napoli, consigliati dalla pigrizia, ebbero la sagacia di non scegliere nè l'una nè l'altra, forse perchè entrambe troppo faticose a cagione delle meditazioni e delle ricerche che avrebbero richiesto. Prescelsero, invece, una terza, che alcuno di essi si dette a credere perfezionamento dell'indirizzo desanctisiano e, insieme, ragionevole contemperamento con l'altro erudito; ma che era invece nient'altro che la cicalata del vecchio letterato italiano, cacciatore di questioni vane, dissertatore a vuoto, acuto e arguto a buon mercato. Donde un esercizio di ermeneutica, impotente a cogliere le opere d'arte nella loro vita organica e baloccantesi con le loro parti isolate, coi frammenti o con le schegge; e, d'altro canto, una ricerca genetica, ridotta alla investigazione delle fonti, ossia delle effettive e probabili reminiscenze che in un'opera letteraria si possono

notare della letteratura precedente. Per dare aspetto moderno all'uno e all'altro vecchissimo modo di critica, si ricorse a una patina di filologia e a una certa erudizione, assai superficiale, delle moderne letterature straniere. La « chiosa » e la « fonte » furono i due sommi criterî direttivi di quello studio letterario, nel quale gli uomini della generazione precedente si erano sforzati di far valere il rigido criterio dell'arte. E la chiosa e la fonte vennero adoperate principalmente pel padre della nostra letteratura, la cui opera il De Sanctis aveva tolto dalle mani dei grammatici e dei frati per incentrarla nella storia dello spirito umano, non sospettando che sarebbero così presto risorti, tra coloro stessi che lo circondavano, altri critici grammaticali e, senza la tonaca, frateschi. Donde il così detto « dantismo », finto amore per Dante, amore effettivo per la frivolezza mentale. Mentre nelle scuole di Pisa, di Torino, di Pavia, di Bologna, di Firenze si formavano ogni anno valenti eruditi, la Facoltà di lettere e filosofia di Napoli era sterile. Salvo taluno che ebbe modo di recarsi per perfezionamento all'estero, e talun altro che si aiutò da sè con la guida del *Giornale storico della letteratura italiana*, i giovani, formati in essa, o riuscirono affatto inutili alla vita degli studî, o allagarono il campo letterario di vaniloqui sulle « tre fiere » e sulle « ombre » di Dante, o sulle reminiscenze che si notano in Foscolo e in Leopardi. Dietro l'esempio dei loro maestri, essi s'innamorarono follemente della « chiosa » e della « fonte », circuendo quelle due dame coi loro sguardi cupidi, ventilandole coi loro sospiri, sognandole nei loro sonni e aprendo le braccia ai loro amplessi. Le baruffe di priorità intorno alla scoperta di una fonte o all'escogitazione di una chiosa erano per essi come i duelli di ufficialetti in guarnigione, aspiranti ai favori della stessa provincialotta signora. A questo modo la scienza, così nella forma di filosofia come di scienza positiva, aveva ceduto il posto al « sibillone » (quel giuoco

letterario, di cui Carlo Goldoni parla nelle sue *Memorie*); e professore di letteratura e animo affatto chiuso, anzi ostile, alla poesia e all'arte, diventarono sinonimi. E perciò anche, laddove il De Sanctis, fino agli ultimi suoi anni, prendeva interesse, come si è visto, allo Zola e al Verga e al Cossa e ai nuovi lirici italiani, essi invece, maestri e scolari, reputarono sconveniente alla propria dignità volgere lo sguardo alla vita che si moveva loro intorno, alla letteratura contemporanea italiana e straniera; come se la letteratura, per farsi degna di essere toccata dalla mano di uno studioso grave, dovesse stagionare per qualche secolo o, almeno almeno, per un mezzo secolo. Nella preferenza che si mostrava per Dante, entrava, tra l'altro, questo pregiudizio: che bisognasse occuparsi esclusivamente di argomenti alti; quasi che gli argomenti « alti » non siano quelli soli che sono trattati « altamente ».

Insieme con questo impicciolimento filosofico e letterario si potè notare un immeschinirsi morale, non già come effetto che segua la sua causa, ma come un altro aspetto della medesima deficienza spirituale. Ogni opera collettiva venne abbandonata. Del *Giornale napoletano*, morto il Fiorentino, firmarono il programma, nel gennaio del 1885, il Tallarigo e l'Imbriani, « desiderando (dicevano) che esso sopravvivesse al suo illustre fondatore ». Ma per la malattia dell'Imbriani e per quella incipiente del Tallarigo (che disparve anche lui qualche anno dopo) tirò innanzi stentatamente, e, morti quei due, ebbe a cessare del tutto le sue pubblicazioni. Tra i professori nuovi dell'università, nessuno sentì il dovere di ripigliare e ravvivare quell'opera di cultura, quel periodico, che pure era il solo del Mezzogiorno. Soltanto il professore di pedagogia, l'Angiulli, datosi interamente al positivismo, ma uomo di fede e assai amato perciò dai giovani, continuava la *Rassegna critica di opere filosofiche, scientifiche e letterarie*, con la quale aveva nel 1881 rinnovato il suo primo tentativo del 1871.

Ma, con la morte dell'Angiulli, accaduta nel 1890, anche quella pubblicazione (nonostante qualche tentativo di prosecuzione fatto dagli scolari) rimase interrotta. S'inaugurarono tempi di pace, di quella bella pace che è propria dell'acqua stagnante: i professori facevano, sì, della maldicenza e si screditavano l'un l'altro copertamente; ma si guardavano dal discutere in pubblico o dall'entrare in polemiche tra loro. Perchè mai avrebbero dovuto? quale patrimonio ideale avevano essi da difendere? In quest'atteggiamento pacifistico si andò tant'oltre da finire col non intendere più nemmeno il significato delle polemiche combattute dalla generazione precedente. Di quella degli hegeliani contro il Fornari e contro la filosofia rettorico-cattolica, un professore napoletano ha parlato testè lamentosamente, come di «tristi giorni», di «tempi che non si possono rammemorare senza rammarico»!

Ai rivoluzionari diventati professori, e serbanti nel professore l'ardore del rivoluzionario, erano succeduti i puri professori, i burocratici professorali, che sono la diminuzione dello scienziato e dell'educatore. L'interrogativo, posto dal Settembrini, riceveva la sua risposta, conforme, purtroppo, ai timori espressi da lui; e la nostra dimostrazione che l'efficacia della nuova università italiana del 1860 non fu prodotto delle istituzioni politiche ma del libero moto delle iniziative sociali (non dello Stato in senso piccolo, ma dello Stato in senso grande), riceve da questo secondo periodo della vita universitaria napoletana la sua controprova. Gli studî privati erano stati distrutti per forza di legge, e si era surrogata a essi la privata docenza, da esercitarsi nell'università: istituzione disadatta a servire di stimolo e vigilanza all'insegnamento ufficiale, perchè, nata dall'università e vivente nell'università, è formata da clienti, che aspettano dagli insegnanti ufficiali cattedra e incarichi. Per qualche decennio fu anche peggio: il libero docente si aggirò pei corridoi universitarî come *auceps* di «firme» o mandò suoi

commessi, ai quali accordava un diritto di riscossione, a procurare firme di studenti, che poi si guardavano bene dal comparire pure una volta alle sue lezioni. In altri casi, il libero docente servì a disgravare il professore ufficiale dell'obbligo di fare lezione, stabilendosi, tra i due, una sorta d'intesa. Più di rado, esso fu cercato, frequentato e sinceramente amato dagli studenti, perchè, nonostante i difetti che poteva avere il suo insegnamento, i giovani trovavano in lui quel calore e quell'entusiasmo, ai quali gli animi giovanili mal rinunziano. E questo è il segreto della popolarità che godeva il Bovio tra gli studenti di Napoli. Egli parlava della Scienza, della Libertà, dell'Umanità, a mo' di sacro oratore: repubblicano, artista e vaticinante, toccava tutt'insieme le varie corde degli animi giovanili.

La simpatia, la stima, la reverenza, che circondava gli uomini della generazione precedente, abbandonarono le persone dei professori burocratici; i quali furono a poco a poco avvolti da antipatia e diffidenza, simili a quelle (dirò così) che si provano verso i preti. Perchè nella vita laica moderna, cacciato il clero in un angolo della società e destinato forse in tempo non lontano a perdere via via importanza e a diventare esclusivo strumento di occhiuta politica o manipolatore di superstizioni, lo « stato ecclesiastico » si viene ricostituendo nelle istituzioni scientifiche e nella classe professorale, alle cui mani è affidato Dio, ossia la Verità. E, guardando di là dai veli, è agevole scorgere in molte e molte cattedre la moderna forma dei canonicati; in molti bilanci universitarî, quella che si chiamava un tempo la manomorta; e in molte adunanze di Facoltà, i costumi stessi di quei capitoli che si radunavano *ad sonum campanellae* e dove accadevano ariostesche scene d'intrighi e di discordie. Il pessimista si rassegnerà pensando che, come nei secoli passati c'era una parte della ricchezza sociale assegnata agli oziosi dei conventi e delle chiese, così ora ce n'è una necessariamente

destinata a pascolo degli oziosi della burocrazia scientifica e di ogni burocrazia. Chi pessimista non è, augura al mondo universitario, almeno di tempo in tempo, quei ravvivatori, quei Franceschi e Domenichi, e perfino quegli Ignazi, che alla Chiesa non mancarono e che, rinsanguandola, le prolungarono la vita militante.

IX.

Il solo movimento di qualche importanza che sorse e si svolse in questo tempo in Napoli, relativamente agli studî dei quali trattiamo, ebbe per oggetto la storia regionale. Esso s'impersonò in alcuni studiosi formatisi quasi tutti fuori della cerchia universitaria, e l'istituzione che li raccolse fu la Società napoletana di storia patria.

Circa il 1840, soprattutto per l'incitamento e per l'esempio di Carlo Troya, non pochi napoletani si dettero alle ricerche erudite, le quali. così per l'angusto ambiente politico e sociale del tempo come per le difficoltà dei viaggi, si aggirarono esclusivamente nella storia regionale; non senza, per altro, un certo consapevole o inconsapevole sentimento d'italianità, che infondeva nuovo interesse e conferiva carattere nuovo alla storiografia regionale. Principale tra costoro Bartolommeo Capasso, dopo aver fatto qualche scorsa nel campo dell'antichità, si soffermò di proposito sull'oscurissima storia medievale del Mezzogiorno, e specialmente sulla parte più oscura di essa, che era la storia del ducato di Napoli. Meno critico e più letterato, Scipione Volpicella andò illustrando edifizî e luoghi di Napoli e ricercando memorie letterarie. Il Minieri Riccio formò una collezione di manoscritti e libri rari, e iniziò pubblicazioni di documenti. Altri si occupavano di preferenza di topografia e archeologia, come il canonico Scherillo, il Fusco, il D'Aloe. Le strenne, i

giornali letterarî, la letteratura teatrale mostrano le tracce di questo interessamento per la storia napoletana negli argomenti stessi che si presceglievano per poesie, novelle, drammi e tragedie.

Subito dopo il 1860, il Settembrini, che era tra i patrioti e liberali unitarî quegli che aveva serbata più viva la coscienza regionale (della patria piccola, com'egli diceva, nel seno della patria grande), rivolse l'attenzione ai monumenti artistici di Napoli, tentando d'illustrare il palazzo Como e le pitture di Donna Regina, e ideò anche, nel 1869, una *Biblioteca napoletana*, che doveva raccogliere le opere degli scrittori del Mezzogiorno. Ma gli animi erano presi, in quel tempo, da altri e maggiori interessi. Tuttavia il De Blasiis, professore di storia moderna nell'università, componeva allora, come abbiamo ricordato, la storia dell'*Insurrezione pugliese e della conquista normanna*; e l'Archivio di Stato, del quale era stato nominato direttore Francesco Trinchera, cominciava la pubblicazione del *Syllabus graecarum membranarum* (1865) e, per cura del Trinchera, del *Codice aragonese* (1866-1874); e un altro funzionario dell'Archivio, Giuseppe del Giudice, imprendeva quella del *Codice diplomatico angioino* (1863). Un modesto libraio, Mariano Lombardi, ristampava in maneggevoli edizioni le storie napoletane del Parrino, del Giannone, del Pecchia e gli *Annali* del Muratori; e Pietro Martorana raccoglieva notizie sugli *Scrittori del dialetto napoletano* (1874) in un libro assai diligente, dal quale l'Imbriani ebbe impulso ai suoi studî sul Basile e sul Sarnelli: l'Imbriani, che ereditò alcune delle tendenze settembriniane, ma che era un ben curioso napoletano, allevato in una famiglia di rigidi italianizzanti, vissuto da giovane nel Piemonte e in Germania, e che dovè imparare il dialetto come s'impara una lingua straniera. Allo studio del dialetto e della letteratura dialettale si dedicarono anche Raffaele d'Ambra, e, con mente e cultura di gran lunga superiori, Emmanuele Rocco, già

scolaro del Puoti e autore di un vocabolario storico del dialetto napoletano, la cui stampa, per isfortuna, è rimasta interrotta.

Soltanto nel dicembre 1875 l'idea di una Società di storia napoletana, che aveva avuto un cominciamento di esecuzione nel 1844 per opera del Troya ed era stata riproposta nel 1861 in Consiglio provinciale da P. E. Imbriani, potè attuarsi. Lo statuto di fondazione porta le firme di Scipione Volpicella, del Capasso, del De Blasiis, del Minieri Riccio, del Carignani (autore di un libretto su *Carlo di Borbone*), di Vincenzo Volpicelli e di Luigi Riccio (gli ultimi due, cassiere e amministratore benemeriti). I soci furono molti, così dell'aristocrazia come della borghesia; non studiosi di professione, ma amanti degli studî o, semplicemente, amanti del decoro della propria città. La società ebbe, negli anni seguenti, una sede propria e formò una biblioteca (anche per acquisti o doni di collezioni private preesistenti), ricchissima di libri, manoscritti e pergamene, alla quale furono poi unite nel 1894 la Biblioteca comunale e quella relativa ai vulcani e ai tremuoti (storica anch'essa, in un paese che ha ospite il Vesuvio), già del Club alpino. L'opera della Società si svolge principalmente in una pubblicazione trimestrale, l'*Archivio storico delle province napoletane*, che conta ormai trentacinque grossi volumi, e in una serie di documenti o «monumenti».

I due maestri della Società storica napoletana furono il Capasso e il De Blasiis. Il primo, consacratosi a quegli studî per affetto, che aveva del tenero e poetico verso le memorie patrie, era vissuto lungi da ogni pubblico ufficio (solo tardi, quasi settantenne, fu chiamato a succedere al Minieri Riccio nella direzione dell'Archivio di Stato). Era dottissimo in latino, in istoria del diritto, in diplomatica; ingegno critico severo e cauto; scrittore semplice e lucido. Benchè tenero come s'è detto del paese natale, non sottomise mai la verità al municipalismo; e, come esordì col dimostrare la falsità della

cronaca di Ubaldo, così si schierò dalla parte del Bernhardi e dette il colpo mortale ai *Diurnali* di Matteo Spinelli, la cui autenticità aveva trovato difensori il Minieri Riccio e altri. La fondazione della Società storica gli fu incitamento a pubblicare una serie di monografie storiche, adoperando i materiali che aveva accumulati durante una lunga vita tutta intesa a simili ricerche; e, in ispecie, i tre grandi volumi dei *Monumenta ad Neapolitani ducatus historiam pertinentia*. Il De Blasiis, professore dell'università, fece le sue migliori lezioni e i suoi veri scolari nella Società storica, dove si è recato, come si reca, ogni giorno, ormai da trentacinque anni, e, non pago dei lavori suoi proprî e della compilazione dell'*Archivio*, che è stata sempre sua cura particolare, dà temi agli altri socî, consiglia, rivede e spesso rifà da cima a fondo lavori altrui, nascondendo la sua persona dietro le cose. Al Capasso e al De Blasiis si associarono il Del Giudice, che nell'*Archivio storico* inserì le sue monografie sulla *Famiglia di re Manfredi* e su *Riccardo Filangieri*; il Faraglia, che v'inserì, tra le altre, quella su *Ettore Fieramosca*, sul *De Dominici e la storia dell'arte napoletana*, su *Fabio Colonna*, sulla *Corografia abruzzese*; il marchese Maresca, che v'illustrò principalmente il periodo della rivoluzione francese; il Minieri Riccio e il Barone, che vi pubblicarono estratti dei registri angioini e aragonesi; lo Schipa, il quale vi scrisse la *Storia del principato longobardo di Salerno*, e sopra i documenti editi dal Capasso un'ordinata narrazione della *Storia del Ducato di Napoli*, e, in ultimo, una grande monografia sul *Regno di Napoli sotto Carlo di Borbone*; il Nunziante, autore della monografia su *I primi anni del regno di Ferdinando d'Aragona*; il Pércopo, che si occupò principalmente di storia letteraria; il Ceci, che scrisse di storia dell'arte e di topografia, e altri molti, tra i quali l'autore di queste memorie, che vi contribuì con molte ricerche, specialmente sulla storia dei teatri di Napoli e sui rivolgimenti politici

della fine del secolo decimottavo. La Società storica si tenne sempre fuori di ogni competizione politica, collaborandovi in buon accordo uomini di tutti i partiti e di tutte le credenze. Una sera (nel tempo in cui la Società teneva, il sabato, riunioni serali) si poterono perfino vedere intorno al tavolino della sua biblioteca, stretti in amichevole colloquio, l'archeologo monsignor Galante, canonico del Duomo, il pastore protestante Peter (che aveva pubblicato proprio allora un libro contro il miracolo di San Gennaro), e il rabbino Salomone de Benedetti (il quale, incaricato dalla Società di studiare il misterioso codice cavense in caratteri rabbinici, esaminato anche dal Renan, scoprì che era nient'altro che il registro di un usuraio ebreo, che faceva prestiti sopra pegni!). Ogni sicumera, ogni cerimoniale accademico restò sempre escluso da quelle riunioni. Come ebbe a dichiarare il segretario della Società in una delle relazioni annuali: « Solo dallo scambio e rinnovellamento continuo di forze si può trarre favorevole augurio per la vita di questo sodalizio, il quale vuol essere un organismo vivo, e spera di non trasformarsi mai in una di quelle istituzioni decorative che, a torto o a ragione, si dicono accademiche, e che rappresentano lo stadio di vecchiezza, se non addirittura il monumento sepolcrale, di ciò che una volta fu vivo » (1).

Per l'esempio della Società storica, e avvertito da essa della falsificazione che della storia dell'arte meridionale aveva compiuta il De Dominici nel Settecento, il principe di Satriano Gaetano Filangieri (il quale aveva raccolto e donò poi alla città un Museo, ed era stato gran parte nella fondazione del Museo artistico-industriale) volle iniziare a sue spese metodiche ricerche nell'Archivio notarile e in altri antichi depositi, e andò pubblicando i risultati di esse in una serie di volumi

---

(1) *Arch. stor. p. le prov. nap.*, XXIV, 187; si veda anche XXVI, 161-6.

dal titolo: *Documenti per la storia, l'arte e l'industria nell'Italia meridionale.* Prima di lui e della Società storica, Demetrio Salazaro aveva incominciato a lavorare in questo campo; e, oltre una dozzina di piccole memorie, diè fuori un'opera grandiosa, *Studî sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo* (1871-75), nella quale ebbe il merito di mettere a luce, in tavole cromolitografiche, molti monumenti ignoti o poco noti, sebbene li comentasse con critica insufficiente. Qualcosa fece anche in questo campo la Società storica, che fu poi legataria del Filangieri per la continuazione della serie dei *Documenti*; e tra i socî della stessa Società storica, e specie tra i più giovani di essa, sorse nel 1892 il pensiero di una rivista dedicata interamente alla storia dell'arte meridionale e alla storia topografica della città di Napoli, la *Napoli nobilissima*: così intitolata dalle prime parole del titolo di una guida secentesca della città. Quella rivista, cui collaborarono i vecchi e i giovani della Società storica, e anche studiosi di altre parti d'Italia e stranieri, ebbe quindici anni di vita (1892-1906); e nei suoi quindici volumi ha raccolto un copioso materiale, illustrando quasi completamente ogni luogo della città di Napoli e facendo avanzare gli studî di storia dell'arte meridionale, in particolare sotto l'aspetto della investigazione critico-documentaria. Alcuno del medesimo gruppo tentò anche di ripigliare un'altra idea del Settembrini, e iniziò la pubblicazione di una *Biblioteca napoletana di storia e letteratura*; e il Pércopo, nel 1896, insieme con lo Zingarelli, fondò la *Rassegna critica della letteratura italiana*, e nel 1899 una collezione di *Studi di letteratura italiana*, procurando di non far mancare ai giovani quegli stimoli e quegli aiuti, che non ricevevano dai professori dell'università, in tutt'altre faccende affaccendati.

Pochi studiosi di storia regionale lavorarono fuori della cerchia della Società storica, che era forte centro di attrazione e, anche per le sue collezioni, sussidio indispensabile ai

ricercatori. Tra questi, uno solo ebbe veramente cospicuo valore, Luigi Amabile, chirurgo assai stimato, uomo di carattere irritabile e violento, il quale, date le dimissioni, per un dissidio col rettore, dalla cattedra di anatomia patologica, e messosi a fare alcune indagini intorno al medico Marco Aurelio Severino, a poco a poco si andò volgendo alla storia delle congiure politiche e dei movimenti religiosi nell'Italia meridionale tra il Cinque e il Seicento. Determinato allora di passare gli ultimi suoi anni di vita piuttosto in compagnia dei morti che dei vivi (come ebbe a scrivere in una delle sue prefazioni), lavorò assiduamente negli archivî e nelle biblioteche napoletane, fece frequenti viaggi e lunghe dimore all'estero, in ispecie a Simancas e a Dublino, e mise fuori l'opera monumentale, in cinque grandi volumi, su *Tommaso Campanella*, seguìta da un'altra su *Fra Tommaso Pignatelli*, alle quali aggiunse, nell'ultimo suo anno di vita, la storia del *Santo Ufficio dell'Inquisizione a Napoli*. Alla solida erudizione, tutta di prima mano, l'Amabile, che aveva partecipato anche alla vita politica, univa critica sicura e molta intelligenza delle cose umane. Con poca critica, invece, e con intenzioni panegiristiche e di politica rivendicazione, sebbene con fatiche e diligenza grande, il generale Mariano d'Ayala raccolse dati biografici per le *Vite degli italiani*, morti sul patibolo o nelle battaglie del periodo del risorgimento. Il Nisco, che era stato dei prigionieri di Monteforte e Montefusco, narrò la storia degli ultimi trentacinque anni del regno dei Borboni, sforzandosi di usare imparzialità. Le memorie militari napoletane furono oggetto di culto amoroso da parte di Giuseppe Ferrarelli, già ufficiale dell'esercito napoletano e poi di quello italiano. Le memorie della scuola musicale trovarono il loro custode nel Florimo, superstite amico di Vincenzo Bellini e autore dell'opera: *La scuola musicale napoletana e i suoi conservatorî*. Scarsissimi invece furono i lavori storici compiuti dalle accademie e promossi dai loro concorsi; dei quali, per altro,

bisogna ricordare la monografia del Capasso sulla *Popolazione della città di Napoli*, quelle del Faraglia sulla *Storia dei prezzi* e sul *Comune nell'Italia meridionale*, la *Storia letteraria dell'opera buffa napoletana* di Michele Scherillo, e la *Vita di G. B. Marino* del Borzelli.

Anche nelle provincie erano singoli studiosi, o si costituirono società di storia regionale e gruppi di studiosi, che attesero a lavori collettivi. Nella Terra di Bari si cominciò a pubblicare nel 1894 un eccellente *Archivio storico pugliese*, per isfortuna lasciato presto in tronco; ma la Deputazione provinciale di storia patria ha poi curato e cura una collezione di *Codici diplomatici* e un'altra di *Memorie e documenti*, che sono tra le migliori del genere. L'editore Vecchi fondò una rivista, la *Rassegna pugliese*, notevole particolarmente pei contributi storici; e nel 1900 stampò per conto della provincia di Bari e per l'Esposizione di Parigi tre magnifici volumi in folio, contenenti una serie completa di monografie sulla *Terra di Bari*. A Lecce vide la luce la *Collana degli scrittori di Terra d'Otranto*, e a illustrare quella regione concorsero, tra gli altri, il Casotti, il Castromediano, il Palumbo, il Grande, il De Simone (che inserì, sotto lo pseudonimo di Ermanno Aar, una selva di ricerche nell'*Archivio storico italiano*, col titolo gli *Studî storici su Terra d'Otranto*), il barone Bacile, e principalmente il geologo Cosimo de Giorgi, autore dei *Bozzetti di Terra d'Otranto* e della *Corografia della provincia di Lecce*. Anche vi s'iniziò un *Archivio salentino*, e poi una *Rivista storica salentina*. La Basilicata ebbe uno storico dell'intera regione in Giacomo Racioppi; un raccoglitore di notizie storiche e archeologiche in Michele Lacava; storici locali nel Gattini (Matera) e in altri; e in Giustino Fortunato, l'illustratore della terra del Vulture, mercè una serie di volumi ricchi di documenti inediti e scritti con eleganza e vivacità. Il Fortunato stesso promosse l'illustrazione artistica di quella regione, compiuta dal Bertaux (come quella geologica ne fu

fatta dal De Lorenzo), e, congiungendo la storia alla politica viva, scoprì e agitò pel primo il problema delle «due» Italie, cercando di sfatare la leggenda circa la ricchezza naturale della terra meridionale e la neghittosità dei suoi abitatori. Anche in Basilicata, a Melfi, sorse nel 1898, e visse per un anno o poco più, un *Giornale di letteratura, storia ed arte*, scritto da un gruppo di professori. Il dottor Francesco Morano mise insieme una importante collezione di scrittori calabresi, che donò alla Biblioteca nazionale di Napoli, e lasciò manoscritto un lavoro bibliografico sullo stesso argomento, frutto di un quarantennio di accuratissime indagini. Lavorarono all'illustrazione delle provincie calabresi l'Accattatis, il Morisani, il Misasi, il Mandalari, l'Arnone, monsignor De Lorenzo ed altri. Gli Abruzzi ebbero parecchie riviste: l'Aquila il *Bollettino* della Società storica Antinori, Solmona la *Rassegna abruzzese*, Teramo la *Rivista abruzzese*, che per altro non è esclusivamente storica; e un editore di cose storiche e letterarie nel Carabba di Lanciano. Condussero ricerche per quella regione il Faraglia, il Piccirilli, il Pansa, il De Nino, il De Laurentiis, il Savini, il Pannella, il Mezucelli, e parecchi altri. La Terra di Lavoro ebbe gli atti della Commissione archeologica e per qualche anno un *Archivio storico campano* (1889-93); Benevento trovò un illustratore della sua storia e dei suoi monumenti nel Meomartini. L'abbazia di Montecassino, che nel secolo decimonono aveva vantato uno storico e scrittore quale il Tosti, seguitò a essere centro di studî archivistici e paleografici e a pubblicare serie di documenti; e l'abbazia della Trinità di Cava ne seguì l'esempio col *Codex diplomaticus cavensis*.

Certamente, una parte di questi lavori ha il difetto solito delle pubblicazioni regionali: poco rigore nel metodo, scarso criterio nella scelta del materiale. Nondimeno la storia regionale risponde al bisogno irrefrenabile di sapere che cosa è accaduto, e quali uomini sono passati pei luoghi nei quali si è

nati e si dimora. Bisogno che non può spegnersi mai del tutto, sebbene sia destinato a essere via via trasformato; e già ora, dopo mezzo secolo di vita unitaria, appare in Italia assai diverso da quello che era innanzi. Gl'ingegni storici, che prima si rinchiudevano nella storia della regione, ora ripugnano a codesta segregazione e guardano più larghe distese. Donde il pericolo, che sta sopra a tutte le Società storiche di ogni parte d'Italia, di finire per esaurimento o di vivere una vita gretta, tra la generale indifferenza. Penso che, col tempo, le maggiori di esse si muteranno in « società storiche » senz'altro aggettivo, che proseguano le ricerche regionali accanto ad altre più generali, e solo per quel tanto che giovi al progresso generale delle conoscenze storiche. Dal 1860 al 1900 (tranne che per la storia della letteratura e per quella della filosofia) l'Italia meridionale non ha dato nessuno storico che pel tema studiato e, soprattutto, pel pensiero informatore parlasse agli animi e destasse l'interessamento generale. Sono da ricordare tuttavia Francesco Nitti di Taranto, che scrisse una monografia sul *Machiavelli* e un'altra sulla *Politica di Leone X*, e il Rolando e il Biamonte, che insegnarono nei licei di Napoli, e pubblicarono buoni lavori di storia italiana.

X.

Mentre il pensiero filosofico e critico, e l'università che lo aveva rappresentato, decadevano in Napoli con tanta rapidità; mentre sparivano via i rappresentanti della cultura non accademica, che Napoli aveva avuto sempre tra i magistrati e gli avvocati; nasceva qui, circa il 1880, quel che non s'era mai visto nei secoli passati, una letteratura d'arte, pieno riscontro, anche pel carattere che assunse, a quella scuola di pittura, che s'era formata nel ventennio o trentennio precedente. La frigida poesia dei versisciolti e accademici, e

gli sdilinquimenti dei romantici ritardatarî, erano accolti ormai da sbadigli e da beffe. Il dilettantismo teatrale andava scemando: l'ultimo gentiluomo autore drammatico è stato il duca di Andria Riccardo Carafa; il quale, per altro, cercò di rinnovarsi via via secondo le più moderne forme drammatiche, spingendosi fino al « dramma simbolico », finchè abbandonò del tutto il teatro per la politica. I giovani, che avevano gusto e disposizioni artistiche, leggevano con avidità i romanzieri veristi e i poeti francesi. E di tra i giovani si fece innanzi un critico e un apostolo di quella letteratura, Vittorio Pica, il quale tra il 1880 e il 1890 venne scrivendo intorno a tutti i libri nuovi dello Zola, dei Goncourt, del Maupassant, del Bourget, del Fabre, dell'Huysmans, del Verlaine, del Mallarmé, e anche dei russi, che allora s'incominciava a tradurre in francese. Si fondarono in quel tempo giornali letterarî giovanili, dei quali il più notevole fu il *Fantasio*, che uscì dall'agosto 1881 al maggio del 1883, e il cui comitato di redazione era composto da Salvatore di Giacomo, Vittorio Pica, R. E. Pagliara e F. Stendardo [1]. Un giornalaio, che aveva un chiosco in piazza Dante, mise su, circa quel tempo, una libreria, che fu la libreria Pierro, frequentata da tutti i giovani, anzi da tutti gli adolescenti, e nella quale trovavano rapido spaccio i libri francesi e quelli

(1) Dei giornali più o meno letterarî di Napoli sono da ricordare anche la *Mergellina*, fondata nel 1874 da Carlo Carafa di Noia; il *Carlo Goldoni* (che ebbe poi come sottotitolo: *Corriere letterario della domenica*), pubblicato nel 1877 e '78; il *Giornale accademico*, poi *Crisalide*, diretto dal barone Pompilio Petitti, nel 1878 e '79; il *Novelliere*, fondato e diretto nel 1877 da A. Monaco; l'*Intermezzo*, diretto da Domenico Milelli tra il 1880 e il 1881. — Nel 1884 si pubblicò (dal 1º settembre) la *Cronaca sibarita*, che arieggiava la *Cronaca bizantina* di Roma. I giovani letterati napoletani collaboravano ai giornali letterarî di altre parti d'Italia; e, tra questi, al *Preludio* di Ancona, alla *Libellula* di Fano, al *Grillo del focolare* di Lendinara Veneto.

della nuova letteratura del Carducci e dei veristi italiani: lo stesso Pierro doveva diventare l'editore dei primi tentativi letterarî di quei giovani suoi frequentatori. Il Pica, chiamato scherzevolmente il *pica-dor* di quel moto letterario, raccolse poi i suoi primi saggi col titolo bene appropriato *All'avanguardia.* Quando lo Zola, molti anni dopo, nel 1894, venne a Napoli, si mise sotto la guida del suo vecchio amico Pica; ed essendosi recato tra l'altro alla redazione del *Roma*, ebbe in dono da questa i saggi del De Sanctis intorno alla sua opera (scritti già, come si è detto, per quel giornale); saggi, che lo Zola aveva assai lodati e a proposito dei quali aveva scambiato lettere col De Sanctis, ma che confessò al Pica di non avere mai letti, inesperto com'era nella lingua italiana. Intanto, un giornale quotidiano veniva a dare più frequente e ampio sfogo a quelle tendenze giovanili; perchè Federico Verdinois, il quale già dal 1871 era collaboratore del *Fanfulla* col pseudonimo di *Picche* e nel 1877 aveva pubblicato per qualche tempo un *Corriere letterario*, accettando un'offerta di Martino Cafiero, prese a dirigere dal 1879 la pagina letteraria del *Corriere del mattino.* Quella pagina fu come la culla della nuova letteratura napoletana; e collaborarono ad essa, insieme coi giovanissimi, il Cafiero, il De Zerbi, l'Arcoleo. La medesima letteratura trovò talvolta accoglienza in altri giornali quotidiani, come il *Piccolo* del De Zerbi; e in una rivista, la *Rivista nuova*, fondata nel 1879 da Carlo del Balzo (autore di romanzi e dello strano zibaldone in quindici grossi volumi col titolo *Poesie di mille autori intorno a Dante*). In alcune di queste pubblicazioni periodiche videro la luce i *Profili letterarî napoletani* del Verdinois, raccolti in volume presso il Morano nel 1881, e il cui ultimo capitolo era dedicato ai «giovani», ossia alle speranze: capitolo malinconico a rileggere, come tutte le pagine che ricordano speranze, ma dal quale si vede altresì che alcune speranze non furono vane. Scarsa importanza ebbe, invece, la *Napoli letteraria*, fondata

da un gruppo di studenti, diretta nel 1884 dal Mandalari, e trascinatasi esangue fino al 1887.

Nel *Corriere del mattino* (con la firma « L'Anonimo »), e più ancora nel *Piccolo*, pubblicò i suoi primi bozzetti Matilde Serao, la quale nel 1878 aveva dato saggio di sè col volumetto *Opale*, segnato con lo pseudonimo di « Tuffolina ». Sotto l'influsso dapprima della vecchia arte romantica (che si osserva nel suo libro di *Leggende napoletane*), la Serao assai presto e felicemente, dietro l'esempio dei francesi, si accostò alla realtà e ritrovò sè medesima. Ai volumi *Dal vero* e *Raccolta minima*, seguirono rapidamente *Cuore infermo* (1881), *Fantasia*, *Piccole anime* (1883), *Il ventre di Napoli*, *La virtù di Checchina* (1884), *La conquista di Roma* (1885), *Il romanzo della fanciulla* (1886), *Riccardo Joanna* (1887), *All'erta, sentinella* (1889), *Il paese di cuccagna* (1891). Il romanzo passionale di ambiente e costumi napoletani era nato; e Francesco Mastriani spariva dal mondo proprio l'anno in cui compariva *Il paese di cuccagna*.

Salvatore di Giacomo, allora studente di medicina, scrisse in tutti quei varî giornali e giornaletti letterarî (nel 1877, alunno del liceo Vittorio Emmanuele, aveva pubblicato con altri suoi compagni un periodico letterario, *Il Liceo* (1)), ma si fece conoscere specialmente nel *Corriere del mattino*, con le novelle fantastiche di ambiente tedesco (influsso di Erckmann-Chatrian), raccolte più tardi nel volume *Tra pipa e boccale*, e con altre novelle e bozzetti di pungente verità, che raccolse sotto i titoli di *Minuetto settecento* (1883), *Mattinate napoletane* (1886), *Rosa Bellavita* (1888). Altri giovani, con minore potenza artistica, trattavano spesso felicemente la

---

(1) Al *Liceo*, che si stampò prima in foglio, poi in fascicoletti, fece riscontro nel 1878 *Il giovane scrittore*, diretto da Giuseppe Buonanno e scritto dagli studenti del liceo Genovesi.

medesima ispirazione: il Miranda e il Lauria a Napoli, il Siniscalchi in Puglia, il Mezzanotte in Abruzzo. In Calabria, Nicola Misasi immetteva qualcosa della nuova arte veristica nella sua di provenienza romantica, prosecuzione in prosa del romanticismo calabrese, che si era effuso in poemetti tra il 1840 e il 1850.

Ma un altro genere (nella *Kulturgeschichte* è lecito parlare, quando giovi, di quei « generi » che sono affatto inibiti nella critica e storia letteraria) si costituiva in quel tempo; e il Di Giacomo ne divenne il sovrano: la lirica dialettale. L'occasione esterna fu la festa popolare di Piedigrotta, la quale, dopo un quindicennio e più di letargo, fu ripresa, nel 1876, per iniziativa dei venditori di giornali che concertarono una cavalcata e promossero la composizione di nuove canzoni: nel 1880, fu cantata per la prima volta quella, divenuta celeberrima in tutta Europa, *Funiculì-funiculà*. Sotto l' influsso dei canzonieri francesi, il Di Giacomo sollevò la canzone di Piedigrotta a istituzione letteraria; e, per virtù del suo genio, in opera originalissima di poesia; — come, non senza l'esempio del Fucini (e indirettamente del Belli), trattò il quadretto di costumi napoletani in sonetti. Al Di Giacomo seguirono moltissimi, specie in questa ultima forma letteraria; dei quali sono da ricordare il fecondo Ferdinando Russo, che esordì con una corona di sonetti, *Cane 'i Macanza*, in cui si faceva parlare l'ultimo rapsodo, il cantastorie popolare del Molo; e Alfonso Fiordelisi, che si attenne anch'egli al genere del Belli e del Fucini.

Un terzo « genere », che si congiunge coi due precedenti, è il dramma napoletano dialettale. La commedia pulcinellesca del San Carlino era finita col Petito, e il teatro stesso, che per oltre un secolo l'aveva ospitata, fu abbattuto nel riordinamento di piazza Municipio. L'eredità di quella commedia venne raccolta dallo Scarpetta, che prese a ridurre, spesso con molta abilità e brio, le *pochades* francesi. In contrasto

con lo Scarpetta si fece vivo il desiderio di un dramma dialettale serio: contrasto, che, a dir vero, non aveva buon fondamento, perchè il teatro da ridere ha fine tutto suo proprio, e anche nel Settecento il dramma dialettale di costumi si svolse accanto e fuori del teatro istrionico, e per lo più in compagnie di filodrammatici. Ma quel contrasto e quel desiderio erano, nondimeno, sintomo di una materia artistica in elaborazione; la quale, infatti, attrasse parecchi, e anche qui il Di Giacomo emerse sopra tutti col dramma *Mala vita* (composto in collaborazione col Cognetti), e poi con *A San Francesco*, col *Mese Mariano*, e, di recente, con l'*Assunta Spina*. Nel 1891 si tentò di fare del Teatro Nuovo uno speciale teatro dialettale serio, o almeno di osservazione e di costume; ma, dopo alquante recite, il tentativo cadde tra la noia generale. Alla stessa fine, crediamo, si dovrà riuscire sempre che si vorrà mutare in istituzione stabile, e quindi in cosa artificiosa e di maniera, ciò che non può essere se non la manifestazione naturale di temperamenti artistici, che nasceranno quando nasceranno, parleranno quando non potranno farne di meno, e taceranno quando non avranno altro da dire. Prima del Di Giacomo, e insieme con lui e intorno a lui, altri come il Cognetti, il De Tommaso e lo Starace scrissero nello stesso genere qualche lavoro più o meno indovinato; ma senza la robustezza, la finezza, la sobrietà, la forza poetica, che risplendono nel Di Giacomo. Achille Torelli ridusse assai bene a commedia popolare e dialettale i suoi *Mariti*.

Altri giovani parteciparono al nuovo movimento artistico con vario valore e fortuna, ma tutti con lodevole ricerca di spontaneità e di freschezza: il Fava, il Petitti, il Ciampoli, il De Luca, il Villari, il Della Sala, novellieri e romanzieri; il Cimmino, poeta sentimentale, che cominciò sin d'allora a dare qualche saggio di traduzioni dal sanscrito e dal persiano, seguendo l'esempio del suo maestro Kerbaker; e Rocco

Pagliara, Mario Giobbe, Giuseppe Pessina, Luigi Conforti, e, più anziano, Domenico Milelli, tutti scrittori di versi. Si faceva notare per lavori di fisiologia e psicologia dei sentimenti Giambattista Licata, che poi seguì il Bianchi in Africa e vi trovò la morte. Molti giornali e giornaletti letterarî tennero dietro a quelli già mentovati, dei quali ricorderemo il *Fortunio*, diretto da G. M. Scalinger (dal 1888, per una decina d'anni); e anche, per qualche anno, la *Cronaca partenopea*, pubblicata dal Della Sala e dal Conforti.

La nuova letteratura nasceva, dunque, in Napoli principalmente sotto l'influsso francese, mediato in parte da quello di Milano (il Pica dedicava il suo libro al critico letterario del *Sole*, Felice Cameroni, propugnatore del verismo); ma era, nonostante quell'esempio e nonostante alcune palesi imitazioni, cosa nostra; non solamente perchè fatta personale e originale nei temperamenti artistici nei quali si manifestò (come nella Serao e nel Di Giacomo), ma perchè, come si è notato, si riattaccava a qualcosa d'indigeno: al realismo, più volte tentato da scrittori della generazione precedente, e alle tendenze che si erano già mostrate nella pittura. Nello stesso tempo, gli Abruzzi davano il Michetti e il D'Annunzio, un pittore e un poeta stretti tra loro da grandi affinità; e anche il D'Annunzio, nell'affermare, attraverso le imitazioni, un carattere affatto proprio, si rivelava, per certi aspetti, congiunto col movimento meridionale, di un realismo spesso brutale, ma spesso anche potente. Come del secentismo, del maggior secentismo letterario, è stato osservato che esso fu principalmente napoletano, così passando a una forma assai più alta di arte bisogna riconoscere che il verismo italiano, la più cospicua manifestazione letteraria della nuova Italia (Carducci rimane solo in disparte), fu soprattutto meridionale: dei napoletani e dei siciliani. Quel dottore tedesco, che soggiornava a Napoli nel 1864-65 e osservava con limpido sguardo ciò che vedeva moverglisi intorno, aveva ragione di notare

nel temperamento meridionale un misto di elementi dialettici e «naturalistici» (1).

Grande importanza ebbe altresì per la cultura e per la letteratura il giornalismo quotidiano di quegli anni. Mentre il *Piccolo* del De Zerbi decadeva passando (1888) in altre mani, il *Corriere del mattino* veniva trasformato e fuso col *Corriere di Roma*, dando origine sulla fine del 1887 al *Corriere di Napoli*, diretto da Eduardo Scarfoglio e da Matilde Serao. Cinque anni dopo, lo Scarfoglio e la Serao lasciavano il *Corriere di Napoli* e fondavano il *Mattino*: il *Corriere* ebbe direttori il Cantalupi, il Colautti (che già era stato a Napoli nel *Corriere del mattino*), e altri. Il *Corriere di Napoli* prima, e poi il *Mattino*, introdussero nel giornalismo quella forma letteraria e artistica, di cui si erano avuti presso di noi accenni soltanto col De Zerbi e col Cafiero. Oltre la Serao, che vi scrisse articoli calorosi e facondi, e una rubrica col titolo *Api, mosconi e vespe* e vi pubblicò in appendice alcuni dei suoi romanzi; — lo Scarfoglio, che si era provato prima, ai tempi della *Cronaca bizantina*, nella novellistica e nella critica letteraria, si dimostrò, in quei due giornali, maestro nell'articolo polemico o satirico, ricco di impeto e di fantasia plastica, poeta specialmente nei ricordi di viaggi e negli articoli africanistici. Collaborarono a quei giornali il Di Giacomo, il Bracco, il Giobbe, il Pagliara, e altri giovani letterati e poeti: Raffaele de Cesare inserì nel *Corriere* gli articoli, che poi composero *La fine di un regno*: il Nitti (l'economista e uomo politico, da non confondere con lo storico ricordato di sopra) vi scriveva di sociologia e in particolare di socialismo. Nel *Corriere* fu pubblicato nel 1898 un romanzo tradotto in parte dal russo e in parte dal polacco da Federico Verdinois, e che doveva diventare cele-

---

(1) Si veda sopra, p. 264.

berrimo qualche anno dopo e allora non era nemmeno tradotto in francese: il *Quo vadis?* del Sienkiewicz. Degli altri giornali, il *Pungolo* passò dalla direzione del Comin a quella del Ricciardi; e fu fondato nel 1888 dal Nicotera e dai suoi amici il *Paese*, come nel 1891, dai crispini, il *Don Marzio*, diretto dal Sacerdote.

Ma tra i collaboratori letterarî del *Corriere di Napoli* e del *Mattino* il più notevole fu Gabriele d'Annunzio: il quale tra il 1891 ed il 1893 dimorò in Napoli, e nel *Corriere* pubblicò l'*Innocente*, e nel *Corriere* prima e poi nel *Mattino* le liriche delle *Elegie romane*, del *Poema paradisiaco*, e nel *Mattino*, finalmente, le *Odi navali*, alcuni episodî del *Trionfo della morte*, articoli critici (il 2 settembre 1892, contro il Mascagni, *Il capobanda*, il 25 settembre intorno al Nietzsche, il 30 dicembre intorno alle *Myricae* del Pascoli). A Napoli, il D'Annunzio trovò editori prima nel Pierro (*Giovanni Episcopo, I violenti*), e poi nel Bideri (l'*Innocente*, le *Odi navali*, la seconda edizione dell'*Intermezzo*); e qui nel giornale letterario *La Domenica del don Marzio* pubblicò (31 gennaio 1892) lo studio sul *Romanzo futuro*. Visitò anche Napoli, in quegli anni, il Carducci: nel 1891, insieme con Annie Vivanti, e nel 1892 per tenere al Circolo filologico una conferenza sul Parini, nella quale rese omaggio alla critica desanctisiana, che egli, cedendo a uno dei suoi soliti impeti, doveva malmenare sei anni dopo negli articoli sul Leopardi.

Anche tra il 1891 e '92 sopraggiunse l'influsso dell'Ibsen, che allora dalla Francia si allargava in Italia. A Napoli era venuta in quel tempo, sposa al duca di Caianello, una scrittrice svedese di forte ingegno, Anna Carlotta Leffler, seguace e ammiratrice dell'Ibsen, autrice di vigorose novelle, alcune delle quali (dopo la morte immatura dell'autrice accaduta nel 1892) furono tradotte in italiano, ma ebbero scarsa divulgazione. Io stesso fui mosso dalla Leffler a leggere per la prima volta il teatro dell'Ibsen nella versione

tedesca; e scrissi allora, come prefazione a un dramma di lei, un breve cenno sull'Ibsen e sulla letteratura scandinava moderna. E ricordo la prima recita degli *Spettri*, fatta nella primavera del 1892 dallo Zacconi ai Fiorentini; e che al teatro erano, quella sera, tutti gli artisti, poeti e critici napoletani, e tra gli altri il D'Annunzio, la Serao e la Leffler, e che, in uno degli intermezzi, passeggiando io tra gli spettatori, sentii da uno di essi a me ignoto osservare pacatamente al suo compagno, con grande soddisfazione, a proposito della figura del pastore Mander: che «a onor del vero, imbecilli (la parola era dialettale e più forte) come quelli, presso di noi, non ne nascono!»: giudizio, che mi è tornato spesso a mente come espressione del contrasto tra il carattere italiano e quello che appare nei drammi ibseniani. — L'influsso dell'Ibsen fu risentito da Roberto Bracco, il quale aveva cominciato anch'egli col Di Giacomo ed altri collaboratore del *Corriere del mattino* e autore di un volume di argute novelle; aveva esercitato per più anni sui giornali napoletani un'ottima critica teatrale, e, a poco a poco, si veniva volgendo alla produzione drammatica, nella quale ha fatto e fa la sua strada. Ma anche nelle opere del Bracco si può osservare che gl'influssi stranieri non mutano il carattere proprio dello scrittore; e anche in lui c'è qualcosa che lo riattacca alla tradizione del suo paese. Chi conosce i tentativi drammatici di Achille Torelli del suo secondo periodo, tormentosi, imperfetti e spesso falliti, ma rivolti a esplorare intimi conflitti sentimentali e passionali e pieni di lampi originali, scorge la via nella quale il Bracco ha continuato a lavorare per proprio conto e col proprio ingegno.

Ed ecco come Napoli ebbe, finalmente, una genuina letteratura d'arte. Ciò fece la generazione affacciatasi alla vita intorno al 1880, e che raggiunse la sua piena fioritura tra il 1890 e il 1895.

X

Quel che ancora mancava, era un movimento di pensiero, ripresa e ringiovanimento della tradizione del 1860; il che non era dato raggiungere senza passare attraverso un'ampia e varia polemica contro l'università, infedele a quella tradizione e bamboleggiante in trastulli accademici. Ma di codesta polemica (della quale una prima avvisaglia si ebbe nel 1895 con la critica mossa all'indirizzo letterario dello Zumbini), e del richiamo a nuova vita del pensiero degli uomini del 1860 (le cui opere inedite furono via via stampate e le edite ristampate), e del ravvivato interessamento pei problemi filosofici, e delle nuove riviste di scienza e di cultura, e dei nuovi libri e collezioni di libri, che sono venuti comparendo; — di tutto codesto movimento, insomma, filosofico-critico-storico non è possibile ora discorrere. Del resto, essendo esso diventato di qualche importanza solamente dopo il 1900, esce dai confini di questo saggio; anzi, trovandosi ancora in pieno svolgimento, non è materia adatta di nessuna storia. Se mai, ne scriverà la storia colui che nell'avvenire vorrà ripigliare il filo, che io qui lascio cadere, del mio racconto (1).

1909.

---

(1) La documentazione delle notizie date in questo saggio, con corredo di minori aneddoti letterarî, si legge nella *Critica*, VIII, 211-221; e cfr. ivi anche, sul giornalismo napoletano, pp. 110-3.

FINE DEL VOL. IV

INDICE DEI NOMI (*)

(*) I numeri segnati in corsivo indicano i saggi speciali intorno ai singoli scrittori.

INDICE DEL VOLUME QUARTO